MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07915147 8

UNIV.OF
TORONTO
LIBRARY

Art M. H
P 5315 d

Deutsche Musik

auf geschichtlicher und nationaler Grundlage dargestellt

von

Hermann v. d. Pfordten

Zweite durchgesehene Auflage

286304
26. 4. 33

Quelle & Meyer Leipzig

Buchschmuck und Einbandzeichnung von Paul Hartmann. / Gedruckt in der Pierer'schen Hofbuchdruckerei, Stephan Geibel & Co. in Altenburg, S.-A.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten.

Printed in Germany

ML
275
P4
1920

Meiner treuen
Lebensgefährtin
zu dreifacher
Gedenkfeier
zugeeignet

Vorwort.

Während des Krieges habe ich dieses Buch geschrieben. Es ist in einer Auffassung begründet, die ich seit Jahrzehnten in Wort und Schrift vertrete; sie hat sich im Lauf der Zeit zur Überzeugung geklärt. Der Krieg hat sie bestätigt; der langersehnte Friede kann sie nicht erschüttern. Darum habe ich mit Freuden der Aufforderung der Verlagshandlung Folge geleistet, in zusammenhängender Darstellung sie zu entwickeln. Sie gilt der großen Sache des Vaterlandes. Der blutige Streit auf dem Schlachtfelde mußte einmal enden; der unblutige Kampf auf geistigem Gebiet wird niemals ruhen. Im Gegenteil: er wird um so schärfer entbrennen, je eher wir zu neuer Sammlung aller unserer Kräfte schreiten. Es gilt die Waffen zu rüsten, um keinem inneren und äußeren Feind zu unterliegen und unser Deutsches Reich, nach schwerster Erschütterung in voller Selbständigkeit seiner Eigenart neu aufzubauen. Dazu ein bescheidenes Scherflein beizutragen, ist alles, was ich von meiner Arbeit erhoffe.

Sie will unserm Volk Augen, Ohren und Herzen öffnen helfen für die Krongüter seiner Vergangenheit als einer Gewähr auch für die Zukunft. Ich stütze mich auf die besten Quellen und Hilfsmittel, habe es aber nach reiflicher Überlegung unterlassen, sie zu nennen; dem Kundigen sind sie nicht fremd, dem Unkundigen nicht aufzuzählen. In schlichter, aber würdiger Gestaltung unsere deutsche Musik vom nationalen Standpunkt aus zu schildern, war der leitende Gedanke; ihm entspricht auch die Ausstattung, in die der Verleger meine Darlegung gekleidet hat. Möge sie meine Leser vereinigen zu dem Bekenntnis, in dem sie gipfelt: Deutschland, Deutschland über alles!

München, im Mai 1920.

Der Verfasser.

Inhaltsübersicht

Seite

Vorwort V

Einleitung 1

Deutscher Geist / Undeutsches Wesen / Sachlichkeit / Vorurteile / Musik / Nationalität / Unterscheidung / Deutschtum / Große und kleine Meister / Kunst und Leben / Richtlinien / Aufgabe und Ziel

Volksmusik 14

Volkslied / Volkstümliches Lied / Wertlose Lieder / Verantwortung / Irrungen / Eigenart / Schwächen / Altes und Neues / Gott und Natur / Liebe und Humor / Kraft und Größe / Das deutsche Haus / Der Chor / Neue Ziele

Kunstmusik 29

Spielleute / Minnesinger / Meistersinger / Hans Sachs / Bürgerliche Kunst / Kunstlied / Kirchenmusik / Protestantisches Kirchenlied / Luther / Volksgesang / Volkskonzerte / Unterhaltungsmusik / Die Orgel / Das Klavier / Virtuosentum / Die Violine / Das Orchester / Klang und Farbe / Gesangskunst / Stimmbildung / Deutsche Kunst / Unsere Muttersprache

Alte und neue Zeit 51

Die Oper / Das Oratorium / Neue Wege / Das Lied / Fremde Einflüsse / Französische Oper / Deutsche Versuche / Hamburger Oper / Oper in Leipzig / Das Singspiel / Volkstümliche Lieder / Johann Adam Hiller / Mängel und Schwächen / Vorzüge / Zukunft

Bach und Händel 67

Bachs Lebensgang / Häuslichkeit / Gegensätze / Schwierigkeiten / Auffassung / Heimat / Originalität / Universalität / Instrumentalmusik / Kirchenmusik / Frömmigkeit / Chöre / Arien / Choräle / Vergessenheit / Wiederbelebung / Bachs Söhne und Schüler / Händels Opern und Oratorien / Instrumentalmusik / England und Deutschland / Bach und Händel / Verschiedenheit / Ergänzung

Gluck und die Oper 91

Reformopern / Grundsätze / Poesie und Musik / Reflexion / Orpheus und Eurydike / Alceste / Paris und Helena / Gluck in Paris / Klassizität / Iphigenie in Aulis / Klytämnestra und Achilles / Armida / Iphigenie auf Tauris / Oreste und Pylades / Die Furien / Piccini / Der Sieg

Haydn 109

Vorurteile / Lebenslauf / Aufstieg / Entwicklungsreichtum / Originalität / Streichquartett / Kirchenmusik / Die Schöpfung / Die Jahreszeiten / Chorvereine / Das Kaiserlied

Mozart 121

Deutsch und Italienisch / Erwachendes Deutschtum / Pietät / Familie / Der Idomeneo / Verheiratung / Die Entführung aus dem Serail / Osmin / Pro-

Inhaltsübersicht

Seite

blem der Oper / Deutscher Zorn / Meisteropern / Der Figaro / Die Charaktere / Die Handlung / Der Don Giovanni / Hauptfrage / Leporello / Don Juan / Così fan tutte / Kirchen- und Instrumentalmusik / Die Zauberflöte / Freimaurerei / Volkstümlichkeit / Der Titus / Das Requiem / Das Ende

Beethoven 149

Geistige Größe / Dämon und Genius / Pathos und Ethos / Idealität / Harter Kampf / Denken und Fühlen / Themenbildung / Langsame Sätze / Dramatik / Stilprinzip / Der Symphoniker / Weg zum Drama / Der Fidelio / Leonore / Florestan / Religiöse Sittlichkeit / Missa solemnis / Neunte Symphonie / Liebe und Freude / Schiller

Schubert und Loewe 170

Das Lied / Schuberts Lebensgang / Seine Melodie / Lieder und Balladen / Goethe / Schiller / Müllerlieder / Winterreise / Idee und Ausdruck / Volks- und Kunstlied / Strophenlied / Meisterlied / Die Ballade / Loewes Meisterschaft / Lyrische Schwächen

Weber 185

Lebensgang / Der Dramatiker / Dresden / Deutsche Oper / Kränkungen / Schriftstellerei / Häuslichkeit / Instrumentalwerke / Gesangswerke / Lieder / Die Preziosa / Der Freischütz / Deutscher Sieg / Nationale Tat / Die Charaktere / Die Musik / Deutscher Stil / Die Euryanthe / Die beiden Paare / Eglantine / Fortschritt / Der Oberon / Tod in London / Heimkehr

Die Romantiker 210

E. T. A. Hoffmann / Spohr / Doppelnatur / Die Jessonda / Marschner / Der Vampyr / Templer und Jüdin / Hans Heiling / Leidenschaftlichkeit / Tragik / Derbheit / Meyerbeer / Franzosentum / Virtuosität / Effekt / Ablehnung

Die kleineren Meister 226

Kreutzer / Nicolai / Die lustigen Weiber / Humor und Poesie / Lortzing / Der Wildschütz / Zar und Zimmermann / Undine / Der Waffenschmied / Flotow / Der Stradella / Die Martha / Salonmusik / Massenproduktion / Kapellmeistermusik / Durchschnittsleistung

Mendelssohn und Schumann 243

Mendelssohns Charakter / Vielseitigkeit / Grenzen / Dramatisches / Instrumentalwerke / Oratorien / Schumann der Poet / Der Romantiker / Klavierwerke / Robert und Klara / Lieder / Größere Werke / Paradies und Peri / Faustszenen / Manfred / Opernpläne / Genoveva / Golo / Düsseldorf / Irrsinn / Poesie der Kunst

Richard Wagner 265

Wort und Ton / Oper und Drama / Der Revolutionär / Die Verbannung / Das Gesamtkunstwerk / Die Krisis / König Ludwig II. / Bayreuth / Enttäuschungen /

Inhaltsübersicht

Seite

Vorwort V

Einleitung 1

Deutscher Geist / Undeutsches Wesen / Sachlichkeit / Vorurteile / Musik / Nationalität / Unterscheidung / Deutschtum / Große und kleine Meister / Kunst und Leben / Richtlinien / Aufgabe und Ziel

Volksmusik 14

Volkslied / Volkstümliches Lied / Wertlose Lieder / Verantwortung / Irrungen / Eigenart / Schwächen / Altes und Neues / Gott und Natur / Liebe und Humor / Kraft und Größe / Das deutsche Haus / Der Chor / Neue Ziele

Kunstmusik 29

Spielleute / Minnesinger / Meistersinger / Hans Sachs / Bürgerliche Kunst / Kunstlied / Kirchenmusik / Protestantisches Kirchenlied / Luther / Volksgesang / Volkskonzerte / Unterhaltungsmusik / Die Orgel / Das Klavier / Virtuosentum / Die Violine / Das Orchester / Klang und Farbe / Gesangskunst / Stimmbildung / Deutsche Kunst / Unsere Muttersprache

Alte und neue Zeit 51

Die Oper / Das Oratorium / Neue Wege / Das Lied / Fremde Einflüsse / Französische Oper / Deutsche Versuche / Hamburger Oper / Oper in Leipzig / Das Singspiel / Volkstümliche Lieder / Johann Adam Hiller / Mängel und Schwächen / Vorzüge / Zukunft

Bach und Händel 67

Bachs Lebensgang / Häuslichkeit / Gegensätze / Schwierigkeiten / Auffassung / Heimat / Originalität / Universalität / Instrumentalmusik / Kirchenmusik / Frömmigkeit / Chöre / Arien / Choräle / Vergessenheit / Wiederbelebung / Bachs Söhne und Schüler / Händels Opern und Oratorien / Instrumentalmusik / England und Deutschland / Bach und Händel / Verschiedenheit / Ergänzung

Gluck und die Oper 91

Reformopern / Grundsätze / Poesie und Musik / Reflexion / Orpheus und Eurydike / Alceste / Paris und Helena / Gluck in Paris / Klassizität / Iphigenie in Aulis / Klytämnestra und Achilles / Armida / Iphigenie auf Tauris / Oreste und Pylades / Die Furien / Piccini / Der Sieg

Haydn 109

Vorurteile / Lebenslauf / Aufstieg / Entwicklungsreichtum / Originalität / Streichquartett / Kirchenmusik / Die Schöpfung / Die Jahreszeiten / Chorvereine / Das Kaiserlied

Mozart 121

Deutsch und Italienisch / Erwachendes Deutschtum / Pietät / Familie / Der Idomeneo / Verheiratung / Die Entführung aus dem Serail / Osmin / Pro-

Inhaltsübersicht

Seite

blem der Oper / Deutscher Zorn / Meisteropern / Der Figaro / Die Charaktere / Die Handlung / Der Don Giovanni / Hauptfrage / Leporello / Don Juan / Così fan tutte / Kirchen- und Instrumentalmusik / Die Zauberflöte / Freimaurerei / Volkstümlichkeit / Der Titus / Das Requiem / Das Ende

Beethoven 149

Geistige Größe / Dämon und Genius / Pathos und Ethos / Idealität / Harter Kampf / Denken und Fühlen / Themenbildung / Langsame Sätze / Dramatik / Stilprinzip / Der Symphoniker / Weg zum Drama / Der Fidelio / Leonore / Florestan / Religiöse Sittlichkeit / Missa solemnis / Neunte Symphonie / Liebe und Freude / Schiller

Schubert und Loewe 170

Das Lied / Schuberts Lebensgang / Seine Melodie / Lieder und Balladen / Goethe / Schiller / Müllerlieder / Winterreise / Idee und Ausdruck / Volks- und Kunstlied / Strophenlied / Meisterlied / Die Ballade / Loewes Meisterschaft / Lyrische Schwächen

Weber 185

Lebensgang / Der Dramatiker / Dresden / Deutsche Oper / Kränkungen / Schriftstellerei / Häuslichkeit / Instrumentalwerke / Gesangswerke / Lieder / Die Preziosa / Der Freischütz / Deutscher Sieg / Nationale Tat / Die Charaktere / Die Musik / Deutscher Stil / Die Euryanthe / Die beiden Paare / Eglantine / Fortschritt / Der Oberon / Tod in London / Heimkehr

Die Romantiker 210

E. T. A. Hoffmann / Spohr / Doppelnatur / Die Jessonda / Marschner / Der Vampyr / Templer und Jüdin / Hans Heiling / Leidenschaftlichkeit / Tragik / Derbheit / Meyerbeer / Franzosentum / Virtuosität / Effekt / Ablehnung

Die kleineren Meister 226

Kreutzer / Nicolai / Die lustigen Weiber / Humor und Poesie / Lortzing / Der Wildschütz / Zar und Zimmermann / Undine / Der Waffenschmied / Flotow / Der Stradella / Die Martha / Salonmusik / Massenproduktion / Kapellmeistermusik / Durchschnittsleistung

Mendelssohn und Schumann 243

Mendelssohns Charakter / Vielseitigkeit / Grenzen / Dramatisches / Instrumentalwerke / Oratorien / Schumann der Poet / Der Romantiker / Klavierwerke / Robert und Klara / Lieder / Größere Werke / Paradies und Peri / Faustszenen / Manfred / Opernpläne / Genoveva / Golo / Düsseldorf / Irrsinn / Poesie der Kunst

Richard Wagner 265

Wort und Ton / Oper und Drama / Der Revolutionär / Die Verbannung / Das Gesamtkunstwerk / Die Krisis / König Ludwig II. / Bayreuth / Enttäuschungen /

Inhaltsübersicht

Seite

Hoffnungen / Jugendopern / Der Rienzi / Übergänge / Der Fliegende Holländer / Der Tannhäuser / Elisabeth / Pariser Fassung / Der Lohengrin / Die Tragik / Der Wendepunkt / Tristan und Isolde / Die Grundidee / Der Stil / Die Meistersinger / Humor / Komik / Hans Sachs / Entsagung / Meisterschaft / Der Ring des Nibelungen / Die Sage / Die Idee / Die Hauptgestalten / Siegfried / Brünnhilde / Stabreim / Leitmotiv / Der Parsifal / Klingsor / Kundry / Die Erlösung / Der Gralsraub / Das Mysterium / Deutscher Geist

Neuere Meister 309

Robert Franz / Johannes Brahms / Verkennung / Vornehmheit / Vorurteile / Vokalwerke / Instrumentalwerke / Urdeutsches Wesen / Peter Cornelius / Der Cid / Hugo Wolf / Schwermut / Humor / Einheitlichkeit / Intensität / Anton Bruckner / Symphonien / Experimente / Reaktion / Johann Strauß

Rückblick und Ausblick 329

Technik / Ausländerei / Die Schaffenden / Die Leitenden und Ausübenden / Sachlichkeit / Virtuosentum / Letzte Mahnung

Personen- und Sachregister 337

Einleitung.

Der große Krieg ist ein unerbittlicher Lehrmeister gewesen; er hat uns alle in strenge Zucht genommen. Vieles mußten wir ganz neu lernen, wovon wir vorher noch keine Ahnung hatten. Vielfach mußten wir umlernen; und das war manchmal besonders schwer, weil es Einsicht und guten Willen erheischte. Auf vieles haben wir uns wieder besonnen, was wir im Lauf der Zeit vergessen hatten oder doch nicht mehr lebendig im Bewußtsein trugen. Denn so geschieht es ja immer: gesicherter Besitz wird selbstverständlich, und das Gefühl für seinen Wert und seine Bedeutung lockert sich oder geht ganz verloren. Diese Erfahrung wiederholt sich; sie blieb auch uns nicht erspart. Und sie betraf nicht nur einzelne Güter unseres Volkes, sondern sein höchstes Edelgut, unser Deutschtum.

Deutsche zu werden ist uns erst im Lauf der Jahrhunderte gelungen; viel Mühe, viel Kampf und Arbeit hat es gekostet. Endlich waren wir es wirklich oder glaubten es doch zu sein. Und nun sahen wir auf einmal das schwer Errungene von allen Seiten bedroht. Denn das fühlten wir doch unbestreitbar: es ging nicht nur um unsere Macht und Größe, es ging um unsere Existenz. Es war keine Phrase und keine Übertreibung, wenn unsere Feinde immer aufs neue versicherten, sie wollten uns vernichten. Wir dürfen überzeugt sein: es ist ihnen bitterer, blutiger Ernst damit gewesen; hätten sie es vermocht, sie hätten es getan. Und zwar im vollsten Sinn des Wortes. Nicht herabdrücken auf ein recht bescheidenes Maß, sondern austilgen aus der Welt, das verhaßte Deutschtum ein für allemal streichen aus der Geschichte der Menschheit, das war ihr Ziel. Und darin war alles eingeschlossen, was wir sind und was wir leisten und besitzen, militärisch, politisch, wirtschaftlich und geistig. Dieses letztere ist sogar besonders stark zu betonen. Denn der deutsche Geist war es, der die unerträgliche Überlegenheit schuf, von deren Druck unsere Feinde sich befreien wollten. Wer da meint, man habe uns nur aus der Reihe der Großmächte verdrängen, dann aber in Ruhe lassen wollen, der irrt sich verhängnisvoll. Solange wir Deutsche sind, deutsch denken und fühlen, von deutschem Geist beseelt und getragen bleiben, können wir nicht untergehen. Darum wollten sie unser Wesen an der Wurzel

treffen und uns zurückschleudern in die Zerrissenheit und Ohnmacht, die jahrhundertelang uns elend gemacht hat. Unser Deutschtum war aufs neue so schwer bedroht, wie wir es nie für möglich gehalten hätten. Und es offenbarte eine innere und äußere Macht und Größe, die uns überraschte und die Feinde erschreckte. Nun sind die von vielen ernsten Vaterlandsfreunden gehegten und ausgesprochenen Befürchtungen, Deutschland werde nicht stark genug sein, um sich dauernd gegen eine ganze Welt zu behaupten, leider nicht grundlos gewesen; auf glorreiche Siege ist ein furchtbarer Zusammenbruch gefolgt. Jetzt gilt es erst recht, geistig auf der Höhe zu bleiben, um uns aus diesen traurigen Zeiten wie aus früheren Drangsalen herauszuretten. Noch lebt der deutsche Geist und kann Wunder in uns wirken. Es war ein namenloses Glücksgefühl, in den Tagen des Glanzes inne zu werden, was es heißt, ein Deutscher zu sein; tiefste Dankbarkeit mußte uns vor Überhebung bewahren. Im Gegenteil: jeder von uns, der es ehrlich meinte, mußte sich fragen, ob er es denn wert sei, das alles zu erleben. Um so niederdrückender, um so lähmender traf uns die Not, das Elend und die Schmach. Aber wir dürfen nicht erliegen; nun muß die wahre Vaterlandsliebe sich bewähren. Jeder Deutsche ist berufen, an der Wiederaufrichtung des Reiches mitzuschaffen; keiner darf kleinmütig verzagen oder selbstsüchtig sich ausschließen. Haben wir unverdiente Ehre genossen, so wollen wir nun erst recht sühnende Arbeit leisten.

Wer zurückbleiben mußte in der Heimat, in der kein Feind verwüstend hauste, der mochte wohl klagen, daß er gar so wenig leisten konnte im Dienste des Vaterlandes. Zumal die geistigen Berufe schienen beinahe ausgeschaltet oder doch in ihrer Wirksamkeit stark beschränkt zu sein. Bald aber erwies es sich klar, daß es eine ganz falsche Bescheidenheit gewesen wäre, rein geistige Arbeiten und Bestrebungen während des Krieges für wertlos zu halten. Der Gelehrte und der Künstler brauchen sich nicht zu schämen, daß sie nicht mit der Waffe in der Hand streiten. Ihnen sind die Waffen des Geistes gegeben; ihnen ist kostbarer Besitz anvertraut. Den galt es gerade während des Krieges zu hüten und zu mehren; von dem galt es zu zeugen in Wort und Schrift. Und jetzt, wenn friedliche Zustände wiederkehren, wenn wir genesen sollen von allen Wunden, aus denen wir bluten, muß deutscher Geist in Kunst und Wissenschaft uns führen und erheben. Die Empfänglichkeit für seine Gaben war und ist so groß, daß eine kaum zu bewältigende

Fülle von Arbeit daraus erwächst. Mehr und mehr wird unser Volk von dem Gefühl durchdrungen, daß der Geist entscheidet, daß das geistige Leben uns wieder emporhilft. Heute noch, und heute mehr denn je ist es eine wundervolle Aufgabe, das Deutschtum in der Heimat zu klären, zu fördern und zu stärken.

Das geschieht nun freilich nicht durch billiges Selbstlob oder durch wehmütiges Gedenken an verlorene Herrlichkeit. Das Rezept darf nicht lauten: „Preisend mit viel schönen Reden." Mit eitler Selbstbespiegelung, und gelte sie auch der ruhmvollsten Vergangenheit, ist nichts getan. Im Gegenteil: davor muß immer wieder eindringlich gewarnt werden. Dazu ist die Zeit viel zu ernst und zu schwer; und vor allem: das wäre gar nicht echt deutsch. Wir wollen uns nicht berauschen an dem eigenen Wesen. Es mag verzeihlich erscheinen, wenn das früher geschah; allzuviel haben wir damit gesündigt und wohlverdienten Haß dafür geerntet. Jetzt sollten wir von unsern Feinden lernen, wohin es führt, wenn ein Volk blindlings der Phrase gehorcht. Die kann patriotischen Taumel erzeugen, nicht aber dauernde Begeisterung; sie kann leidenschaftliche Ausbrüche zeitigen, nicht aber dauernde Leistung verbürgen. Unser Deutschtum muß besser und fester begründet sein. Mit heißer Liebe wollen wir es umfassen, zugleich aber immer aufs neue seine Art und seine Bedeutung erkennen und gewissenhaft prüfen, ob es uns gelingt, sein Wesen rein und ungetrübt zu bewahren nach innen und außen. Denn darüber dürfen wir uns keiner Täuschung hingeben. Bedroht ist es von jeher nicht allein von Feinden, die es von außen bedrängen, sondern vor allem auch von dem undeutschen Wesen in uns selbst. Wenn wir uns dieser Erkenntnis verschließen, so ahnen wir vielleicht gar nicht, was auf dem Spiele steht. Wir trösten uns vielleicht mit der bequemen Zuversicht, alles Undeutsche hätten wir überwunden. Wir berufen uns vielleicht darauf, mit welchem Eifer neuerdings gegen die Ausländerei vorgegangen wird, wie man die Fremdwörter verpönt, wie man überall deutsch und nur deutsch sein will. Vielfach hat man ja geglaubt, alles Fremde überhaupt verbannen zu sollen, um den deutschen Charakter ganz rein zu erhalten von jedem störenden Element. Überblickt man diese ohne Zweifel gutgemeinten Bestrebungen, so gewinnt man sofort den Eindruck, daß sie den Kernpunkt gar nicht treffen, weil sie von außen angreifen statt von innen.

Die Ausländerei und was damit zusammenhängt, ist deutsche Erbsünde. Es fehlt uns dem Fremden gegenüber an Haltung; wir ent-

gleisen von einem Extrem ins andere. Dem Übel wird aber nicht dadurch gesteuert, daß man uns alles Fremde aus dem Wege räumt, damit wir nicht mehr darüber straucheln. Das hieße ja nur die Gelegenheit nehmen, unsere Erbsünde zu betätigen. Es nützt auch nichts, wenn wir die Auswüchse beschneiden, obwohl sie oft so häßlich oder so lächerlich sind, daß sie dazu reizen. An der Wurzel müssen wir es packen: die Gesinnung, aus der alle diese beklagenswerten Verirrungen fließen, die müssen wir zum Besseren erziehen. So nüchtern es klingt: Sachlichkeit wäre hier das zu erstrebende Ideal. Statt das Fremde als solches kritiklos zu verhimmeln oder verständnislos zu belächeln, müssen wir lernen, es ruhig, vorurteilsfrei, eben sachlich zu prüfen und zu bewerten, vor allem aber es als etwas Fremdes zu erkennen im Gegensatz zu unserm Eigenen. Das klingt so einfach und ist doch so unendlich schwer zu erreichen. Und zwar deshalb, weil wir des Eigenen nicht unbedingt sicher bewußt sind, weil wir gar nicht ahnen, wieviel undeutsches Wesen noch in uns steckt, weil unser Deutschtum uns selbst nicht klar genug ist. Es gibt gar kein Gebiet, auf dem das nicht zuträfe, und es ist auf jedem gleich wichtig. Auf geistigem Gebiete aber läßt es sich besonders scharf nachweisen. So erwächst allen, die geistig arbeiten, gerade jetzt die besondere Aufgabe, unser Deutschtum innerlich von allen Schlacken zu befreien. Und endlich gilt es, das Bewußtsein dafür, was deutsch und was nicht deutsch ist, aufzurütteln aus dem letzten Rest von träger Gleichgültigkeit und die Pflicht ehrlicher Erkenntnis zu predigen. Dann ordnet sich alles andere von selbst; darüber brauchen wir uns keine Sorge zu machen. Wenn wir nur erst Klarheit in uns selbst geschaffen haben; wenn nur erst all die Vorurteile überwunden sind, die ihr von jeher entgegentreten. Täuschen wir uns nicht: sie bestehen auch heute noch und hemmen Einsicht und Fortschritt.

Gerade auf geistigem Gebiete wird das nationale Moment vielfach verkannt. Wir haben zu allen Zeiten so viel von den Fremden gelernt und übernommen, daß in allem Ernst daran gezweifelt wurde, ob wir von eigentlichem rein deutschen Geistesleben überhaupt sprechen dürfen. Von der Antike bis zur Moderne gewahren wir so viel fremden Einfluß, daß das Eigene wenigstens nicht mehr ausschlaggebend erscheint. Das ist einerseits unfruchtbar bitter beklagt, anderseits als ganz besonderer Vorzug unserer Kultur gepriesen worden. Der Deutsche, heißt es, ist in so unvergleichlicher Weise befähigt, Fremdes aufzunehmen, zu verarbeiten und mit dem Eigenen zu verschmelzen, daß es ihm eben dadurch möglich wird,

dem Ideal nahezukommen, das uns als ein internationales, als ein allmenschliches vorschwebt. Der Deutsche hat historischen Sinn: er studiert und begreift jede Entwicklung. Und er hat unbegrenztes Verständnis und Gerechtigkeitsgefühl: er läßt alles in seiner Art gelten. Dadurch erhebt er sich über nationale Einseitigkeit; denn er schaut und bewertet alles von höherer Warte aus, bis zum höchsten Ziel der Vollendung.

Das klingt so bestechend, daß es immer wieder geglaubt und nachgebetet wird, zumal auf wissenschaftlichem und künstlerischem Gebiet. „Hier ist die Aussicht frei, der Geist erhoben"; hier scheinen alle Schranken zu fallen, alle Hemmungen zu schwinden. Kunst und Wissenschaft gehören der ganzen Menschheit, nicht dem einzelnen Volk; hier wäre also die Grenze auch für unser Deutschtum gezogen. Um so wichtiger ist es, genau zu prüfen, ob wir uns dabei nicht von Trugschlüssen leiten lassen; um so notwendiger, gerade hier unbedingte Sicherheit der Auffassung zu gewinnen. Was von aller Kunst und Wissenschaft gelten soll, das wird von der Musik im besonderen behauptet: sie ist die Sprache der Seele, sie wendet sich an jedes fühlende Herz, jeder Mensch versteht sie, sie gehört der ganzen Welt. Wenn das wahr ist, dann kann natürlich von deutscher Musik nur in sehr beschränktem Sinn die Rede sein, und musikalisches Deutschtum dürfen wir dann nicht fordern. Es ist aber nicht wahr; eben hier gewahren wir verhängnisvollen Trugschluß: wieder einmal, wie so oft, Wirkung und Ursache verwechselt.

Die Wirkung der Musik überschreitet jede Landesgrenze. Im Frieden findet reger musikalischer Austauschverkehr statt; im Kriege kann er nicht herrschen, muß empfindlich stocken, läßt sich aber doch nicht ganz ausschalten. Er entspringt und entspricht unleugbarem Bedürfnis. Die Völker, die sich jetzt wütend hassen, haben sich zwar nie geliebt, waren aber allezeit aufeinander angewiesen und mußten einander mitteilen, was sie besaßen. Gerade auch geistige Werte, Kunstwerke, musikalische Schöpfungen mußten international gehandelt werden so gut wie alle anderen menschlichen Erzeugnisse. Wir Deutsche taten uns viel darauf zugute, daß wir alle Fremden bei uns zu Wort kommen ließen, und waren anderseits stolz darauf, daß unsere Musik sich die Welt eroberte. Nur täuschten wir uns gewaltig, wenn wir infolgedessen an wahres gegenseitiges Verständnis glaubten. Der Weltkrieg zeigte uns mit erschreckender Brutalität, wie fremd und fern die Völker sich geblieben sind; man sagt, er wäre unmöglich gewesen, wenn man sich gegenseitig besser

gekannt hätte. Jedenfalls hätten es unsere Feinde dann nicht so leicht gehabt mit ihrer systematischen Verhetzung durch Verleumdung und Lüge. Auch die Musik schafft da keine Ausnahme. Mit ihr hätte deutsches Wesen überhaupt erfaßt und gewürdigt werden müssen; leider ist das nicht gelungen. Und ob wir wollen oder nicht, wir müssen es uns eingestehen: die Musik hat uns die Herzen nicht gewonnen. So schwer es dem Enthusiasten fällt, er muß einsehen, daß der musikalische Austauschverkehr zunächst nur äußerlich Erfolge erzielt. Gerade die Musik ist viel zu unmittelbarer Wesensausdruck, als daß der Fremde sie ohne weiteres verstehen könnte. Der Applaus beweist gar nichts. Im besten Fall imponiert die fremde Kunst; bis zum wirklichen Mitfühlen ist es noch weit.

Wir können das in Friedenszeiten täglich erproben. Hören wir, wie ein Franzose Mozart, Beethoven oder Schumann spielt, wie ein Italiener Schubert oder Wagner singt. Es mag technisch noch so tadellos, im Vortrag noch so geistvoll und feinsinnig ausgearbeitet sein, immer wird das Letzte, das Entscheidende fehlen: das Deutsche. Und der glänzendste Virtuos wird uns am wenigsten befriedigen. Glauben wir, wir können es besser? Freilich singen und spielen wir alle fremde Musik, die wir erreichen können, aber wie? Vielleicht sehr gewissenhaft, mit vermeintlicher sorgfältiger Berücksichtigung ihrer Eigenart, mit fleißig erworbener Kenntnis ihres Charakters, niemals aber echt und ihrem wahren Wesen entsprechend. Das können wir nicht; man merkt uns sofort an, daß wir Deutsche sind. Das Originelle, das eigentlich Wertvolle fehlt und muß fehlen. Wir täten gut, unser Gefühl dafür endlich zu schärfen; die Fremden sind uns darin überlegen. Seltsam, wie wir auch darin von einem Extrem ins andere rutschen.

Wir machen es mit fremder Musik wie mit fremder Sprache. Wir erlernen sie begierig; wir brennen darauf, sie zu gebrauchen. Wir sind nicht frei von Eitelkeit, zu zeigen, was wir wissen. Und dann wieder sind wir so eigensinnig und bockbeinig und glauben selbst entscheiden zu können, ob wir sie beherrschen. Mag unsere Aussprache noch so mangelhaft, unsere Ausdrucksweise noch so fehlerhaft sein, wir bilden uns ein, daß wir's können, und sind dann sehr erstaunt und beleidigt, wenn der Fremde uns belächelt. Ganz ebenso machen wir's mit der Musik. Wir geben italienische und französische Opern auf unsern Bühnen, stellen an unsere Sänger und Sängerinnen die törichte, unmögliche Forderung, daß sie sich in dem fremden Stil sicher und frei bewegen sollen,

und glauben das Original zu hören, wenn doch nicht nur der Text möglichst schlecht übersetzt, sondern auch die ganze musikalische Wiedergabe ins Deutsche übertragen ist. Eine fremde Truppe dritten Ranges wirkt echter und überzeugender, als unser bestes Personal. Wie ist solcher Irrtum möglich? Nur dadurch können wir ihn erklären, daß wir den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen Eigenem und Fremdem nicht in seiner vollen Bedeutung erfaßt haben. Wir wollen das Fremde beherrschen, ohne des Eigenen sicher bewußt zu sein. Wir wollen das „suum cuique" — „Jedem das Seine" — betätigen, ohne die unerläßliche Vorbedingung zu erfüllen im „gnothi seauton" — „erkenne dich selbst". Wir wollen musikalisch international sein, ohne festen Grund und Boden unter den Füßen zu haben. Es ist der alte böse Irrtum, der da meint, das Nationale sei eng und beschränkt, es müsse zum Internationalen gesteigert und darin aufgelöst werden. Dem gegenüber ist mit höchstem Nachdruck zu betonen, daß es gerade für die Musik nur eine sichere Grundlage gibt, eben die nationale. Halten wir sie fest, so gewinnen wir alles; geben wir sie preis, so ist alles verloren.

Was wir von der Wiedergabe musikalischer Kunstwerke sagen, führt uns auf ihren Ursprung. Alle Kunst wurzelt im Nationalen. Es kann nur nationale Musik geben: jedes Volk besitzt darin den Ausdruck seines Wesens. Die Musik ist dafür besonders charakteristisch; wir studieren die Völker, ihren Tonweisen lauschend, am allerunmittelbarsten. Von der Volksmusik leuchtet das ohne weiteres ein: jedes Volk hat seine eigenen Lieder, Tänze und Märsche. Von der Kunstmusik gilt es aber ganz ebenso. Denn die Kunstmusik ist von der Volksmusik nicht wesensverschieden; sie bringt außerordentliche Steigerung, Verfeinerung und Vertiefung, darf aber den ursprünglichen Zusammenhang niemals verleugnen. Wo sie es tut, wird sie unnatürlich, verkünstelt, verzerrt und schließlich rein artistisch, also künstlerisch wertlos. Die besten Meister offenbaren es deutlich: sie schaffen Volksmusik und Kunstmusik zugleich. Das ist im Lied am leichtesten aufzuzeigen, nächstdem in der Oper. Bei aller Vokalmusik hilft eben der Text zur Erkenntnis ihres Wesens und Charakters; dafür besteht unleugbar die Gefahr, sich nur vom Text leiten zu lassen, ohne Gewähr dafür, ob auch die Musik als solche richtig erfaßt wird. Entscheidend ist die Instrumentalmusik: da muß es sich weisen, ob wir wahrhaft musikalisch empfinden. Und auch da ist noch Täuschung möglich, sobald in Überschriften oder programmatischen Andeutungen begriffliche Anhalts-

punkte gegeben sind. Dann glaubt man das zu hören, was man vorher gelesen hat; und es ist gar nicht so leicht, sich von solcher Voreingenommenheit freizumachen. Die wahrhaft überzeugende Probe wäre immer die, Musik zu hören, ohne überhaupt irgend etwas von ihr zu wissen, und dann sich über den Eindruck Rechenschaft zu geben. Das ist schon oft gelehrt worden; man muß es aber immer wiederholen, wenn man Trugschlüsse vermeiden will.

Und nun handelt es sich darum, mit unbestechlichem Gefühl zu urteilen. Es werden sich bedeutende Unterschiede ergeben. Eine große Anzahl von musikalischen Werken sind so unverkennbar national, daß man es gar nicht überhören kann. Eine Reihe von Meistern, wie etwa Bach, Weber, Schubert, Schumann, Wagner, um nur rasch einige große Namen zu nennen, sind so urdeutsch, daß wir das nationale Moment bei ihnen betonen müssen. Andere prägen es scheinbar nicht so deutlich aus: Händel, Mozart, Beethoven nennen wir zunächst nicht in dem Maße reindeutsch, wie jene. Im Gegenteil: ihre überragende Größe scheint das nationale Moment zurückzudrängen, wenn nicht gar auszuschließen. Hier sagen wir: die große Kunst gehört nicht dem einzelnen Volk, sondern aller Welt, der ganzen Menschheit. Und es entspricht unserer internationalen Schwärmerei, unseren Träumen von Allmenschlichkeit im höchsten und schönsten Sinn des Wortes, wenn wir sie hier bestätigt und verwirklicht finden: wo ist einer, der Mozart nicht liebte und Beethoven nicht verehrte? Da scheinen tatsächlich alle Grenzen und Schranken überwunden. Und darum stellen wir nun diese ganz großen Meister hoch über die kleineren, die im Nationalen befangen bleiben. Diese sind ja nur deutsch, jene viel, viel mehr.

Ob es wohl noch ein Volk auf Erden gibt, das imstande wäre, ein solches „nur" auszusprechen? Da haben wir die deutsche Erbsünde: das Nationale wird als hemmend empfunden; wer sich darüber erhebt, der überragt die anderen. Soll das immer so fortgehen? wollen wir diesem süßen Irrtum nie entsagen? Erzwingen läßt sich gar nichts; aber daß es ein Irrtum ist, das läßt sich beweisen. Vor allem sei der Tatbestand im großen und ganzen zugegeben: Mozart und Beethoven sind größer als Weber und Schumann; und so wird das vergleichende Urteil noch öfters stimmen zugunsten der scheinbar nicht nationalen Meister. Freilich auch nicht immer: wir stellen Händel gewiß nicht über Bach; und wenn wir zu Schubert kommen, wird alles Vorurteil zuschanden. Aber sei's darum: halten wir uns an die unzweifelhaft überragenden

ganz Großen. Überragen sie alle anderen wirklich deshalb, weil sie weniger deutsch sind? gehören sie wirklich der ganzen Welt im Sinn des Internationalen? Nur äußerlich, nur scheinbar. Der Fremde hat dafür feineres und schärferes Gefühl als wir. Für ihn sind und bleiben auch Mozart und Beethoven deutsch, wenn er sich auch noch so sehr bemüht, sie sich anzueignen. Er kann gar nicht anders, als sie mit seinen Augen anschauen; die internationale Brille setzt er nicht auf. Es gibt feine Kenner deutscher Musik unter den Franzosen und Italienern, ehrliche Enthusiasten in Wort und Schrift. Aber wenn man liest, wie ein Nichtdeutscher über Mozart und Beethoven schreibt, so merkt man sofort: ihr wahrstes Wesen kann er nicht erfassen; das letzte kann er nicht erfühlen; im tiefsten Grunde bleiben sie ihm doch fremd. Also ganz dieselbe Erscheinung, die wir bei der Wiedergabe ihrer Werke beobachten: rein ästhetisch kommen wir nicht zum Ziel; das nationale Moment spricht auch hier das entscheidende Wort. Umgekehrt müssen wir uns anklagen, daß wir unsere großen Meister nicht echt deutsch fassen und fühlen und infolgedessen in die Wiedergabe ihrer Werke oft einen Stil hineintragen, den man einem nichtdeutschen Virtuosen verzeihen kann, nicht aber einem deutschen Musiker.

Es gilt die Wahrheit zu erkennen: unsere ganz großen Meister überragen nicht auf Kosten, sondern auf Grund ihres Deutschtums. Nicht weil sie weniger deutsch sind als die anderen kleineren, sondern im Gegenteil, weil sie deutsches Wesen offenbaren in höchster Potenz. Sie gehören ihrem Volk; ihre Kunst wurzelt im Nationalen. Sie verleugnen und verwischen, verdecken und verneinen es nicht; sie steigern es zum Gipfel. Sie zeigen uns, wie tief und wie weit deutsches Empfinden dringen kann, bis es zum Gefäß und zum Ausdruck menschlichen Edelgehaltes wird. Sie sind nicht mehr als deutsch, nicht etwas besseres als deutsch, sondern echt deutsch. Sie verlebendigen nicht das internationale Ideal, sondern das nationale. Es ist Lästerung, wenn wir sagen: „Das sind keine deutschen Künstler"; wir sollten erkennen und bekennen: „So hoch trägt deutsche Kunst". Aber freilich, da droht gleich wieder andere Gefahr: Selbstüberhebung, Überspannung des Nationalgefühls, und in weiterer Folge Ungerechtigkeit gegen das Fremde, am Ende gar künstlerischer Chauvinismus. Dieser Gefahr zu entgehen, müssen wir es sehr ernst nehmen. Wenn wir das Deutschtum unserer großen Meister preisen, so darf das um Gotteswillen nicht heißen: „Sehet, so sind wir, so sind wir alle!" Sondern es soll

uns eine Mahnung sein zu strenger Selbstprüfung: „Das wäre echt deutsch; sind wir auch so?" Wir können gar nicht alle so sein. Es ist uns nicht beschieden, das Ideal des Deutschtums so zu verwirklichen, wie unsere großen Meister es uns darstellen. Was sie uns zutönen, das werden wir nie erreichen; wir können es nur erstreben. „So sollten wir sein!" das ist die sittliche Forderung. Sie braucht uns aber auch nicht zu erschrecken; wir müssen uns bescheiden. Sehe jeder, wie weit er es bringt; wenn er's nur ehrlich meint; wenn er nur nicht gedankenlos sich genügen läßt am Genuß der Meisterwerke, sondern Bereicherung und Veredelung daraus schöpft fürs ganze Leben. Immer wieder muß gewarnt werden vor der Oberflächlichkeit, die mit dem Ideal spielt und sich an ihm ersättigen will, ohne damit Ernst zu machen. Ja, immer wieder soll's gesagt sein: der einseitige Kultus unserer großen Meister ist sehr bedenklich. Wir können nicht immer auf der Höhe verweilen; wir sind gar nicht fähig, immer wieder das Letzte und Tiefste mitzufühlen, was deutsche Kunst uns zu sagen hat. Wir brauchen auch die kleineren Meister!

Sie stehen uns näher, sind nicht so unerreichbar, verlangen nicht so viel von uns; sie reden eine Sprache, die wir leichter, die wir immer verstehen. Sie schauen uns ins Herz; sie kennen auch unsere Schwächen. Mag es befremdend klingen: gerade das ist es, was uns nottut. Auch alle unsere Fehler und Schwächen müssen zum Ausdruck kommen in der ehrlichsten Kunst, in unserer Musik. Wie töricht, uns ihrer zu schämen oder gar sie beschönigen zu wollen! Hier zeigt sich die deutsche Erbsünde noch einmal in ihren bösen Folgen. Wir möchten vor den von uns bewunderten Fremden selbst recht bedeutend, recht imponierend dastehen. Ihre Vorzüge blenden uns; wir genieren uns, wenn wir merken, daß sie uns belächeln oder verspotten; wir fürchten ja den Fluch der Lächerlichkeit vor allem. Was hilft es uns aber, anders scheinen zu wollen, als wir sind? Treffend sagt der Franzose: „nous avons tous les défauts de nos qualités" — wir haben alle die unseren Vorzügen entsprechenden Schwächen und Fehler. Das ist nun einmal nicht zu ändern; nur nationale Eitelkeit versucht es zu vertuschen. Echter Stolz aber arbeitet nicht mit Lüge und Selbsttäuschung; er nimmt das Unvermeidliche in den Kauf, nicht um sich's bequem zu machen, sondern um vorwärts und aufwärts zu streben, trotz der ehrlichen Erkenntnis, daß ein Erdenrest immer zu tragen sein wird. Lange genug haben wir vermeint, unsere Fehler und Schwächen in Nach-

ahmung fremder Vorzüge verbergen zu können; diese Ausländerei ist die widerwärtigste. So kommen wir nie zum Ziel. Lassen wir neidlos dem Fremden alles, was er vor uns voraushat. Schiller weist uns den Weg, wenn er mahnt: „Ringe, Deutscher, nach römischer Kraft, nach griechischer Schönheit; beides gelang dir, doch nie glückte der gallische Sprung." Das letztere gilt ganz besonders auch musikalisch; an Stelle des klassischen Ideals dürfen wir getrost das nationale setzen. Unsere Musik vor allem hat es uns verwirklicht.

So wollen wir uns hüten, unsere kleineren Meister geringer zu achten als die ganz großen. Unsere ganze Liebe soll ihnen gehören, weil sie uns so liebevoll beschenken. Und selbst da, wo sie nicht nur klein, sondern sogar kleinlich erscheinen, wollen wir immer anerkennen: „Das ist ehrlich deutsch." Natürlich bedeutet das nicht, daß wir träg und gleichgültig dabei verharren sollen; lassen wir uns nur von unsern Meistern an der Hand nehmen: sie führen uns heraus aus dem Schatten ins helle Sonnenlicht. Stufenweise dringen wir empor, wenn wir nur festen Grund und Boden unter den Füßen haben, bis wir des ganzen reichen Besitzes sicher und froh werden. Dann werden wir stolz und freudig sagen: ob klein, ob groß, Deutsche sind sie alle. Und dann werden wir dankbar und glücklich sein, daß wir unsere deutsche Musik haben, und mit vollem Ernst der Verpflichtung uns bewußt bleiben, diesen Hort des Deutschtums zu wahren für alle Zeit, gegen jeden äußeren und inneren Feind, gegen jeden Zweifel und jede Anfechtung. So viel muß uns doch wohl klar sein: es ist nicht in unser Belieben gestellt, ob wir musikalisches Deutschtum bewahren wollen oder nicht. Zu tief schneidet die Frage ein; zu viel steht auf dem Spiel. Wir haben hier nicht nur ein Pfand, sondern auch einen Prüfstein. Keiner darf ihn ablehnen mit der beliebten Begründung, in der Musik wie in der Kunst überhaupt sei schließlich doch alles Geschmacksache. Das ist grundfalsch gedacht, wenigstens im landläufigen Sinn. Guter und schlechter Geschmack ist nicht rein ästhetisch zu scheiden. Der vaterlandslose Ästhetizismus hat Schiffbruch gelitten, hoffentlich für immer. Kunst und Leben lassen sich nicht trennen; in unserer Musik ist das Ethos eine heiligende Macht. Wer deutsch ist, muß deutsch fühlen; und wer deutsch fühlt und musikalisch ist, muß in unserer deutschen Musik das Wehen des deutschen Geistes verspüren, sonst bleibt ihr Segen ihm verloren.

Aus der bis hieher entwickelten Gedankenreihe ist der Plan zur folgenden Darstellung entsprungen; sie muß ihm zur Erläuterung

und Rechtfertigung dienen. Die Musikgeschichte pflegt das nationale Moment im allgemeinen nicht wesentlich zu betonen; nur gelegentlich wird darauf hingewiesen. Das ist am Ende begreiflich: sie hat genug damit zu tun, die musikalische Entwicklung als solche zu schildern. Gleichviel, ob biographisch oder stilistisch angeordnet, erblickt sie ihre Hauptaufgabe darin, alle musikalischen Erscheinungen zu würdigen, alle Zusammenhänge aufzuzeigen, alle Probleme zu erörtern. Dadurch wird die Musik als Sondergebiet losgelöst von allen übrigen. Es mehren sich zwar die Stimmen, die es anders fordern, die gerade auch die Musik hineingestellt wissen wollen in alle Kultur, in die ganze Geistesgeschichte der Menschheit. Demgegenüber sind die Bedenken nicht unberechtigt, ob die musikalische Spezialforschung schon so weit gediehen ist, um einen derartig weit gespannten Rahmen zu gestatten. Die Musikwissenschaft ist noch jung; zahllose Einzelfragen sind zu lösen, viele Irrtümer und Mißverständnisse zu berichtigen. Wir erleben beinahe täglich, wie ganz allgemein bekannte, vermeintlich sichere Resultate wieder umgestoßen werden, wie immer wieder von neuem aufgebaut werden muß. Das mahnt unbedingt zur Vorsicht.

So mag der Versuch gewagt erscheinen, einmal das nationale Moment als das bestimmende in den Vordergrund zu rücken. Es bedarf wohl kaum der Versicherung, daß mir nichts ferner liegt, als darauf eine ganz neue Auffassung gründen zu wollen. Es scheint mir nur wichtig genug, den Beweis zu liefern, daß man unsere Musik einmal ausschließlich von dieser Seite betrachten kann und betrachten muß, um ihr wahres Wesen zu erkennen. Die Bedeutung des nationalen Moments und die daraus abzuleitende Forderung musikalischen Deutschtums habe ich von jeher in Wort und Schrift vertreten, wo es mir nur möglich war. Denn die Überzeugung hat sich mir geklärt und gefestigt, daß sie nur dann ein Kleinod unseres Volkes heißen darf, wenn sie national gefaßt wird, ja daß nur dann die außerordentliche Bedeutung, die sie in unserem Leben gewonnen hat, zu rechtfertigen ist, wenn sie auch national wirkt. Nur als Schmuck, nur als Luxus müßten wir sie in ihrer Ausbreitung verdammen. Wenn sie nicht wirklich eine Macht bedeutet, die uns geholfen hat, Deutsche zu werden, und die uns helfen kann, Deutsche zu bleiben, dann müßten wir sie unbedingt gehörig eindämmen und gegenüber viel ernsteren und dringenderen Aufgaben in ihre gebührenden Schranken zurückweisen. Es wird so viel musiziert, so viel über Musik geredet und geschrieben, es kostet

so viel Zeit, Geld und Nerven, daß begreiflicherweise viele Ernstdenkende den Kopf schütteln. Nun hat gerade der Krieg die Macht der Musik aufs neue überraschend offenbart. Da ist es vielleicht eine lohnende Aufgabe, zu zeigen, worauf diese Macht gegründet ist, damit wir ihrer aufs neue bewußt werden. Alles, was dazu dienen kann, unser Deutschtum zu festigen und zu klären, wird uns willkommen sein, vor allem auch darum, daß unser tief gedemütigtes deutsches Gefühl nicht ganz ermatte, das bewußte Deutschtum nicht ganz verkümmere. Unser Nationalgefühl von allen Seiten zu stützen, das ist das Ziel und die Aufgabe aller wahren Vaterlandsfreunde. Es mag vermessen erscheinen, auch die Musik dafür heranzuziehen. Ich hoffe aber, mich doch nicht zu verrechnen, wenn ich unseren Meistern lebendige Kraft da zutraue, wo sie rein und unverfälscht zu Wort kommen. Das wird überall geschehen, wo sie lebendig zum Erklingen gebracht werden. Davon zu reden und darüber zu schreiben, ist und bleibt ein Notbehelf. Nur um Anregungen kann es sich handeln; nur Wegweiser lassen sich aufstellen. Vielleicht gelingt es, Vorurteile aus dem Weg zu räumen und die Bahn frei zu machen zur Erkenntnis, zur Aneignung, zum Genuß und zur Verwertung dessen, was wir an unserer deutschen Musik besitzen.

Nun kann es mir natürlich nicht einfallen, die ganze Musikgeschichte abzuschreiben und immer wieder das nationale Moment zu unterstreichen. Ich muß versuchen, die wichtigsten Erscheinungen so vorzuführen, daß sie ihren nationalen Wert uns selbst enthüllen. Um jedem Mißverständnis vorzubeugen, erkläre ich also ausdrücklich, daß ich die Musikgeschichte nicht um ein neues Lehrbuch bereichern will. Im Gegenteil: meine Aufgabe wäre wesentlich erleichtert, wenn ich bei meinen Lesern volle Vertrautheit mit der Musikgeschichte voraussetzen dürfte. Denn was ich ihnen zu bieten habe, das ist nicht historische Forschung, nicht ästhetische Kritik, sondern lebendige Anschauung, einmal ganz ausschließlich vom nationalen Standpunkt aus, im vollen Bewußtsein, daß sich das Wesen und die Bedeutung der Musik damit nicht erschöpft, wohl aber darauf gründet und darin gipfelt. So sei mein Buch dem deutschen Volke dargebracht als ein Zeugnis von dem, was uns allen heilig und teuer ist, von unserem Deutschtum in seinem Wachsen und Werden bis auf unsere Tage, als ein Bekenntnis gläubiger Liebe und als ein Gelöbnis ewiger Treue zu unserem deutschen Vaterland.

Volksmusik.

Die Musik wurzelt im Gesang. Denn die Singstimme ist das von der Natur dem Menschen gegebene gebrauchsfertige Instrument; alle anderen Instrumente mußten erst erfunden werden. Daß der Mensch auf ihnen spielt, erscheint uns nicht unbedingt notwendig; ohne Gesang aber können wir uns den Menschen überhaupt nicht denken. Singen ist ihm Bedürfnis; Gesang ist der unmittelbarste Ausdruck alles dessen, was die Musik auszudrücken befähigt und berufen ist. Warum der Mensch singen kann und singen muß, das vermögen wir nicht zu erklären; und somit können wir auch den Ursprung der Musik nicht deuten. Es bleibt uns nichts übrig als zu sagen: sie gehört mit zu dem, was den Menschen zum Menschen macht. Mögen wir ihr Wesen und ihre Bedeutung schildern und preisen, wie wir wollen, darüber kommen wir nicht hinaus: sie ist dem Menschen angeboren. Er singt; daraus entwickelt sich alles andere.

Bestätigend lehrt die Musikgeschichte, daß die Vokalmusik bis ins 17. Jahrhundert hinein der Instrumentalmusik weit voraus war. Sie hatte künstlerische Ausbildung bis zu einem hohen Gipfel erfahren, als die Instrumentalmusik erst selbständig zu werden begann. Und zwar ist diese direkt aus der Vokalmusik hervorgegangen; es hat lange gedauert, bis sie eigene Form und eigenen Ausdrucksgehalt gewann, bis auch sie zur Vollendung geführt wurde. Jetzt freilich wissen wir es nicht mehr anders, als daß Vokalmusik und Instrumentalmusik nebeneinander bestehen, sich verbinden und wechselseitig beeinflussen. Wir tun aber gut, uns immer wieder daran zu erinnern, daß die Vokalmusik uralt, die Instrumentalmusik sehr jung ist und alle musikalische Betrachtung vom Gesang ausgehen muß. In dieser Überzeugung beirren uns auch all die schwierigen Fragen nicht, die über das Verhältnis von Wort und Ton, von Poesie und Musik, von angewandter und reiner Musik zu stellen sind. Ich habe sie hier nicht zu erörtern. Betont sei nur eines: gewiß ist die Instrumentalmusik die absolute; gewiß spricht sie in allen musikalischen Fragen das entscheidende Wort. Aber auch die Vokalmusik ist Musik im vollen Sinn des Wortes, wenn sie auch nicht immer als solche gefühlt und erkannt wird; darum dürfen wir getrost vom Gesang ausgehen. Die geschichtliche Ent-

wicklung erweist sich auch hier nicht als willkürlich, sondern als begründet im Wesen der Erscheinungen, um die es sich handelt.

Volksmusik ist also zunächst Vokalmusik. Und zwar im weiteren Sinn, als man sie gewöhnlich zu fassen pflegt. Denn auch Tänze und Märsche, die wir jetzt der Instrumentalmusik zuweisen, weil wir sie immer oder doch vorwiegend von Instrumenten gespielt hören, wurden ursprünglich gesungen. Marschlieder und Tanzlieder haben wir auch heute noch. Die Instrumente dienten zur Begleitung und Stütze des Gesanges, bis sie schließlich von diesem die Marsch- oder Tanzweise selbst übernahmen und ihn nun nicht mehr brauchten. Es wäre ganz falsch, wenn wir uns die Sache so vorstellen wollten, als sei im gesungenen Marsch und Tanz die Instrumentalmusik in die Vokalmusik eingedrungen, als würde da etwas gesungen, was ursprünglich für Instrumente erfunden und gesetzt war. Das ist später, aber sehr viel später, manchmal geschehen, z. B. mit bekannten und beliebten Walzern, die man mit einem Text versah und singen ließ. Sofort merkt jeder Kundige den Unterschied und verwirft solche Übertragung als ungesanglich und unmusikalisch. Zum Glück sind das Ausnahmen geblieben. Im großen und ganzen ist das Gefühl dafür doch unbestechlich. Von der „Wacht am Rhein" wird niemand sagen, sie sei ein Militärmarsch mit untergelegtem Text; hören wir sie rein instrumental, so empfinden wir deutlich ein von Instrumenten gespieltes Lied und denken unwillkürlich die Worte dazu, das heißt eben: wir fassen gesanglich auf, was uns in rein instrumentaler Übertragung zutönt. In allen solchen Fällen läßt sich freilich verstandesmäßig rechnerisch nichts beweisen; denn die Musik ist nicht Sache des Verstandes, sondern des Gefühls.

So dürfen wir geradezu Volksmusik und Volkslied gleichsetzen. Und nun ist es sehr wichtig, uns darüber klar zu werden, was wir unter einem Volkslied verstehen. Im engeren Sinn: ein Lied, das in Wort und Ton aus dem Volk selbst hervorgeht. Natürlich ist Text und Melodie nicht vom ganzen Volk erfunden, sondern immer von einem einzelnen, besonders Begabten. In der Regel bleibt sein Name unbekannt; seine Schöpfung wird vom Volk aufgenommen, wird Gemeingut. Sehr hübsch schildert Freiligrath in seiner von Loewe unübertrefflich komponierten Ballade „Prinz Eugen", wie ein Volkslied, in diesem Fall ein Soldatenlied, entsteht. Der Trompeter ist der Poet des Lagers; er singt den Kameraden ein neues Lied vor, das er auf die letzte

Kampfhandlung gedichtet und komponiert hat. Sie singen es sofort nach; und weit entfernt, nun als Dichterkomponist gelten zu wollen, geht er zufrieden zur Marketenderin. Sein Lied lebt im Volksmund, mehr will er nicht; sein Name und seine Person mögen darüber vergessen werden. Das ist typisch. So ist es immer gegangen. Unverkennbar ist es eine Kunstleistung: ursprüngliche Begabung hat sich schöpferisch betätigt; wenn man will: eine geniale Improvisation. Gerade daß sie so sorglos und unbekümmert geübt wird, gewährleistet ihre gesunde, natürliche Frische. Das ist ganz gewiß rein und ungetrübt aus dem echtesten Quell geschöpft, aus dem Volksempfinden heraus, aus der eigenen Art, aus dem Leben. Schwierigkeiten, Mißverständnisse kann es da gar nicht geben. Der eine singt, was alle fühlen; er spricht ihnen allen aus der Seele. Er offenbart uns, was in den andern unbewußt nach Ausdruck verlangt; insofern kann man sagen: latente, verborgene Fähigkeit des ganzen Volkes findet hier ihren Erlöser; und in diesem Sinn mag es gelten, daß das Volk als solches sich seine Lieder geschaffen habe. Denn der einzelne steht ja mitten im Volk und wird von seinem Volk getragen; er erscheint als Verkörperung und damit als Vertreter der Gesamtheit. Volkslieder in diesem eigentlichen Sinn sind also die lebendigsten Zeugen für den Geist des Volkes, dem sie entspringen.

Im weiteren Sinn nennen wir Volkslieder aber auch die Lieder, die das Volk fertig übernimmt. Da sind uns Dichter und Komponist meistens bekannt; da haben wir Kunstmusik, die zur Volksmusik wird. Der Volksgesang hat dadurch manche Bereicherung erfahren; zugleich ist damit schlagend bewiesen, daß Kunstmusik und Volksmusik nicht wesensverschieden sind. Wenn ein Lied so volkstümlich gestaltet ist, als wäre es aus dem Volk selbst hervorgegangen, so fragt das Volk nicht lange, sondern eignet es sich an. Bezeichnenderweise pflegt es sich auch dann wieder um Dichter und Komponist nicht zu kümmern; Namen sind ihm gleichgültig. Das schönste Beispiel ist Haydns österreichische Kaiserhymne, nach der wir „Deutschland, Deutschland über alles" singen. Da ist auf eine wundervolle, künstlerisch vollendete, aber volksmäßig schlichte Tonweise ein neuer Text übertragen worden, und beides zusammen hat im Sturm alle Herzen erobert und die Rechte eines echten Volksliedes gewonnen. Ästhetisch betrachtet ein ganz gefährliches Experiment; aber das unmittelbare Gefühl kennt keine kritischen Bedenken. Wer weiß denn überhaupt, daß die Melodie von Haydn

ist? Und wenn man es dem Volke sagt, so ist es ihm wahrscheinlich ganz uninteressant; es braucht keinen Namen für sein Lied. Also auf der einen Seite die schönste Anerkennung, auf der anderen eine Einbuße, wenigstens äußerlich, für den Schöpfer des Liedes, das Gemeingut des Volkes wird.

Leider ist es nun aber nicht immer eine Bereicherung zu nennen, wenn das Volk Lieder übernimmt. Es singt scheinbar ohne Wahl und Verständnis so ziemlich alles, was ihm dargeboten wird, gleichviel, ob es seiner würdig ist oder nicht. Im Lauf der Zeit ist so viel wertloses Zeug vom Volk aufgenommen worden, so viel abgeschmackte, triviale, fade und frivole Musik ins Volk gedrungen, daß man ganz irr werden möchte an ihm und an dem Geist unserer Musik. Wer ist dafür verantwortlich? Man ist rasch fertig mit dem Verdammungsurteil: der Geschmack hat sich verschlechtert; das Volk ist unmusikalisch geworden. Selbst wenn wir das zugeben müssen, erhebt sich doch sofort die weitere Frage: woher dieser Verfall? Wie kann ein Volk, das sich einen kostbaren Schatz herrlicher Lieder selbst geschaffen und ihn mit treffsicherer Auswahl wertvoller volkstümlicher Kunstlieder bereichert hat, plötzlich an Liedern Gefallen finden, deren es sich schämen, die es gelangweilt oder entrüstet zurückweisen müßte? Wie kann denn nur das Wertlose Geltung gewinnen? Ja wenn die Kunstmusik entgleist, wenn die Ästheten irren, wenn Überfeinerung und Überspannung zur Unnatur, zur Karikatur führt, das läßt sich begreifen; aber der gesunde Sinn des Volkes, sollte man denken, bleibt davor bewahrt. Wir müssen die Erklärung da suchen, wo wir für alles die Grundlage finden.

Die schöpferische Kraft des Volkes erlahmt; immer weniger eigentliche Volkslieder werden geschaffen; schließlich gar keine mehr. Die übernommenen Kunstlieder bieten dafür keinen Ersatz. Sie bilden eine Bereicherung unter der Voraussetzung, daß sie eben nur eine solche darstellen, daß also ein zu bereicherndes Stammgut vorhanden ist. Dieses bedarf ständiger lebendiger Erneuerung aus eigener Kraft, sonst verkümmert es. Und diese Kraft erlahmt, wenn sie nicht getragen ist von dem Geist, dem sie allein Leben und Wirkung verdankt. Wenn also das deutsche Volkslied versiegt, wenn unser Volk wertlose Lieder singt, so ist das ein bedenkliches Zeichen: das Deutschtum selbst ist in Gefahr. Und wenn man sie erkennt und sie zu bannen sucht, ehe es zu spät ist, so muß man das Übel an der Wurzel packen. Mit der Pflege deutscher Musik ist es nicht getan; dem deutschen Geiste muß es gelten. Gewiß

kann das Volkslied diesem Geiste dienen, ihn stärken, fördern, vertiefen und veredeln. Aber es kann ihn nicht hervorzaubern, wo er verloren ist. Deshalb müssen wir immer wieder betonen: der deutsche Geist erschafft die deutsche Musik, nicht umgekehrt. Fühlen wir alle echt deutsch, dann singen wir auch echte deutsche Lieder. Erstarkt in uns allen das Deutschtum, dann wird nicht nur das alte Volkslied treu gepflegt, sondern auch neues geschaffen werden. Mit einem Wort: das nationale Moment ist gerade hier das entscheidende. Nicht klagen oder anklagen sollen wir, nicht den Glauben an uns selbst verlieren, sondern mit allem Ernst und Fleiß uns zu wahrem Deutschtum durchringen; dann blüht auch unsere deutsche Volksmusik.

So geht es also nicht an, alle Verantwortung dem Volk aufzuladen. So wenig sich etwas erzwingen läßt, so viel wird gesündigt. Nimmt das Volk wertlose Musik auf, so ist das freilich ein betrübendes Zeichen mangelnden deutschen Gefühls. Es mindert aber nicht die Schuld derer, die ihm Schlechtes bieten. So tief ist es doch nicht gesunken, daß es nur nach dem Schlechten griffe um des Schlechten willen. Nur so geschwächt ist sein Gefühl und damit sein Geschmack, daß es unterschiedlos Gutes und Schlechtes annimmt, wie es eben kommt. Und deshalb lastet schwere Verantwortung auf allen, die ihm etwas geben. Da gilt es Vorurteile zu bekämpfen, die verhängnisvoll wirken. Das Volk, so pflegt man zu sagen, ist künstlerisch nicht reif; es will nur ganz einfache Musik; es singt nur ganz leichte Lieder. Es verlangt nach bequemer Kunst, nicht nach anstrengendem Genuß. Und nun kommt die alte Verwechslung. Einfach, schlicht, leicht, volkstümlich ist doch nicht gleichbedeutend mit seicht und oberflächlich. Das wäre freilich schlimm. Im Gegenteil: das Beste ist dafür nicht zu gut. Es ist sehr schwer, volkstümlich wertvoll zu schaffen; nur unsere größten Meister können es. Wer da glaubt Volksmusik aus dem Ärmel schütteln zu können, etwa gar mit absichtlicher Vernachlässigung aller künstlerischen Anforderungen, der irrt sich gewaltig. Es wird eben immer wieder verkannt, daß Volksmusik und Kunstmusik nicht in unüberbrückbaren Gegensatz zueinander geraten dürfen. Wertvoll volkstümlich schaffen kann nur der, dem es gegeben ist, unmittelbar wie das Volk selbst zu empfinden, natürlich, wahr und stark, ohne Ballast und ohne Verblendung. Nur aus echtestem und edelstem Deutschtum kann Musik für das deutsche Volk entspringen. Unsere besten Meister waren nicht nur große Musiker, sondern vor allem

gute Deutsche. Ehrlich sein, das ist das allerbeste. Und dann feststehen auf eigenen Füßen und festhalten am Ideal.

Wäre das geschehen, dann hätte unser Volk nicht so viel ungesunde, unwürdige Musik bekommen; dann wäre es auch nicht so überschwemmt worden mit fremder. Wenn italienische Opernmelodien unsere Volkslieder verdrängten, so war das eine Schmach. Man hat auf den Opernsingsang gescholten und, wieder von einem Extrem ins andere, die ganze italienische Oper verhöhnt und verpönt. Das war grundfalsch und hilft auch gar nichts. Nicht die italienische Opernmelodie ist zu verurteilen; aber den Italienern sollen wir sie lassen. Schämen müssen wir uns, daß wir ihr Heimatrecht verliehen und sie unserem Volk darboten als Ersatz für sein eigenes Lied. Daß es sich von den einschmeichelnden Weisen gefangen nehmen ließ, erscheint uns heute unbegreiflich; aber man gab ihm ja nichts Besseres, nichts Eigenes; und so sang es eben fremde Musik, weil es wenigstens Musik war. Hier gewahren wir deutlich das Bedürfnis nach volkstümlicher Musik; wird keine eigene geschaffen, dann nimmt man die fremde dafür. Und selbstverständlich wird dadurch das deutsche Gefühl weiter verwirrt und geschwächt, das Deutschtum schwer geschädigt. Sehen wir näher zu, so fällt solche Invasion der fremden Musik zusammen mit eigener Unfruchtbarkeit; nie hat sie stattgefunden, wenn der deutsche Geist stark und schöpferisch tätig war; und immer wieder hat er sie aus eigener Kraft überwunden. Es bleibt die ernste Mahnung, aufs gewissenhafteste zu prüfen, was dem deutschen Volk geboten werden darf. Wenn schon beim besten Willen das Ziel verfehlt werden kann, so ist jede leichtfertige Bänkelsängerei eine grobe Versündigung am deutschen Geist und Wesen.

Stärken und erheben muß es uns immer wieder, wenn wir den Reichtum deutscher Volksmusik überblicken. Von jeher hat unser Volk gern und viel gesungen. Seine Lieder sind vielfach gesammelt worden, zum Teil nur die Texte, zum Teil auch die Weisen. Und gepriesen hat man es mehr als genug, das herrliche deutsche Volkslied. Es gibt auch im einzelnen viel zu bewundern, freilich auch viel zu kritisieren. Aber hier handelt es sich nicht darum, künstlerisch zu würdigen, sondern Inhalt und Wesen zu erkennen und Echtheit zu prüfen, nicht vom musikalischen, sondern vom nationalen Standpunkt aus. Von was singt unser Volk? welch ein Geist spricht aus seinen Liedern? von was zeugen sie? Von allem, was das Leben bringt, äußerlich und innerlich: Natur und

Liebe, Hochzeit und Sterben, Arbeit und Feste, Religion und Sitte, Kampf und Streit, alles tönt uns aus dem Volkslied entgegen. Und zwar echt und unmittelbar, so wie es gefühlt wird. Das ist durchaus nicht ohne weiteres gleichbedeutend mit künstlerischem Wert, mit dichterischer und musikalischer Feinheit. Bekanntlich erschien den Römern das deutsche Singen als barbarisches Gebrüll; das ist eigentlich ganz begreiflich. Und als Barbaren verschreit man uns noch heute; jede feinere Kultur wird uns abgesprochen. Wenn unsere Feinde so urteilen, darf es uns nicht wundern. Aber in unserem eigenen Vaterland hat es von jeher Feinschmecker gegeben, die aller fremden Kunst den Vorzug gaben, besonders auch fremder Musik. Und das alte Vorurteil, die deutsche Kehle sei rauh, das deutsche Empfinden grob, wirklich sangbegabt sei nur der Italiener, scheint unausrottbar. Wenn das vom Kunstgesang behauptet wird, wieviel mehr müßte es dann vom Volksgesang gelten! Vom deutschen Volk dürften wir dann kräftige Heldenlieder, dröhnende Kampflieder, derbe Liebeslieder, grobe Spottlieder erwarten, nimmermehr aber zarte, innige, sinnige, fromme, rührende Gesänge. Und doch machen gerade diese den eigentlichen Reichtum deutschen Empfindens offenbar. Der scheinbare Widerspruch bedarf der Aufklärung; und hier können wir sie einmal dadurch gewinnen, daß wir von einem Extrem zum anderen schreiten.

Der Deutsche kann robust fühlen und singen bis zur Roheit und weich bis zur Sentimentalität. Wie reimt sich das zusammen? Das eine läßt sich deuten als ungebändigte Kraft, als Mangel an Geschmacksbildung. Aber das andere, das erscheint doch als bedenkliche Schwäche. Hand aufs Herz: sie ist uns auch sehr peinlich; wir schämen uns, wir möchten um keinen Preis darauf ertappt werden. Um Gotteswillen nur nicht sentimental! Es hilft aber alles nichts; wir können uns nicht darum drücken; wir bringen's niemals los. Die Schwäche leugnen oder beschönigen nützt uns gar nichts. Im Gegenteil: sie ehrlich einbekennen, das allein hilft uns sie überwinden. Denn sie wurzelt in unserem Wesen. Es gilt die Schwäche zurückzuverfolgen bis zu dem Vorzug, dessen Verzerrung sie darstellt. Deutsche Urkraft kann, wenn ungebändigt, roh werden. Deswegen ist und bleibt es doch Kraft, die sich darin äußert. Und deutsche Innigkeit kann, wenn übertrieben, sentimental werden. Deswegen ist und bleibt die Innerlichkeit doch unser eigentlichstes Edelgut. Beide aber schließen einander nicht aus, sondern bedingen sich vielmehr gegenseitig. Nur

ein sehr starkes Empfinden ist zugleich der größten Zartheit fähig. Die Übertreibung, die Karikatur sogar darf uns nicht beirren. Im Gegenteil: das tief innerliche Gefühl ist viel eher in Gefahr, schwach und weichlich zu werden, als das mehr äußerliche, oberflächliche, das sich niemals zum wertvollsten Gehalt durchringt, dafür aber auch nicht so leicht entgleist und versagt. Andere Völker sind viel lebhafter, beweglicher, vielfach glänzender begabt, äußerlich uns unbedingt überlegen. Sentimental zu werden ist ihnen so fremd, daß sie es nur belächeln können. Bei uns handelt es sich nicht um gefälligen, bequemen Durchschnitt, sondern um ein Höchstmaß. Und da ist es ganz selbstverständlich, daß nicht jeder einzelne und nicht das ganze Volk den höchsten Anforderungen entsprechen kann. Ein idealer Franzose oder Italiener zu sein ist viel leichter als ein idealer Deutscher. Die Befähigung dazu ist in uns gelegt; aber das Ziel ist so hoch und weit gesteckt, daß es nur selten erreicht wird. Gewaltig groß und tief innerlich, wer von uns will sich rühmen, das zu sein? Wir könnten, wir sollten, wir möchten es sein. Der Geist unseres Volkes ist darauf gerichtet. Davon singt es in allen Tönen; denn danach sehnt es sich von jeher und noch heute. Aber nur allzuoft kommt es nicht weiter als bis zur Ahnung von fern; und statt der Erfüllung offenbart sich die Ohnmacht. Richtig verstanden, ist das kein Anlaß zum Verzweifeln, sondern ein lebendiges Zeugnis ehrlicher Gesinnung.

Und diese ist gerade hier entscheidend. Die vielgeschmähte Sentimentalität kann ehrliche Schwäche sein. Das Volkslied läßt sie uns erkennen. Das Volk braucht sich ihrer nicht zu schämen; es darf auch einmal weich und schwärmerisch werden, so gut wie ein andermal derb und roh. Aber das echte Volkslied zeigt solche Entgleisung doch recht selten. Dagegen das volkstümliche, dem Volk dargebotene Lied, das sündigt bis zur Widerwärtigkeit. Immer wieder muß man es laut beklagen, daß gar so wenig scharf geschieden wird. Unzählige sogenannte Volkslieder sind unausstehlich sentimental; wer das Volk nur einigermaßen kennt, der weiß, daß es ganz anders fühlt und singt. Aber das ist es ja eben: wir kennen unser eigenes Volk viel zu wenig; sonst müßten wir sofort protestieren. Die einzelnen deutschen Stämme sind einander noch so fremd, daß sie einer vom anderen alles, ob echt oder unecht, in gutem Glauben hinnehmen. Was macht sich der Norddeutsche für ein falsches Bild vom Bayern und Österreicher; kein Wunder, wenn er die sentimentalen Alpenlieder hört, die von reisenden

Sängergesellschaften verbreitet, vom Volk in den Alpen aber nirgends gesungen werden. Solche falsche Volksmusik trägt sehr viel dazu bei, alte Vorurteile immer neu zu festigen, und hindert wesentlich das gegenseitige Verständnis. Auch hier wieder genügt es nicht, den künstlerischen Unwert zu brandmarken; er ist in seiner nationalen Bedeutung zu erfassen und zu bekämpfen. Gerade weil die Sentimentalität unsere größte Schwäche ist, darf sie nicht im Lied gefeiert werden. Meiner Überzeugung nach haben wir hier ein Hauptbeweismittel: sentimentale Lieder müssen uns sofort den Verdacht erregen, daß sie keine echten Volkslieder sind. Freilich ist auch hier nur mit dem Gefühl zu entscheiden; und das ist sehr schwer, weil die Grenzlinien sehr fein sind. Gewiß ist auch dem ganz persönlichen Empfinden weiter Spielraum gelassen. Trotzdem möchte ich solche innere Scheidung befürworten; sie erfordert nur strenge Selbstzucht. Aber es ist doch der einzige Weg zur Gewißheit über uns selbst, deren wir dringend bedürfen.

Geschichtliche Forschung wird das alles bestätigen. Die Art des Ausdrucks im Volkslied wechselt, wie überall sonst auch, im Wandel der Zeiten. Wir neigen dazu, die Vergangenheit auf Kosten der Gegenwart zu preisen. Je älter ein Lied, desto schöner, kräftiger oder inniger will es uns erscheinen. Anderseits ist uns doch vieles ferngerückt und fremd geworden; wir sind nicht sicher, ob wir uns kein falsches Bild machen von der guten alten Zeit. Wir können ihr auch unrecht tun und ihren Ausdruck mißverstehen, weil er uns fremd geworden ist. Der große Gang der allgemeinen Entwicklung trifft auch das Lied. Wir denken, fühlen und singen jetzt anders als früher. Manches ist verloren gegangen, anderes neu gewonnen. Es wird sehr schwer, wenn nicht unmöglich sein, das alles richtig einzuschätzen; nur von Fall zu Fall wird ein vorsichtiges Urteil zu fällen sein. Echter historischer Sinn geht überhaupt nicht auf lauter vergleichende Bewertung aus; er sucht das Ganze zu erfassen. Die entscheidende Hauptsache bleibt auch hier, die Einheitlichkeit zu betonen. Deutsches Wesen, deutscher Geist, so mannigfaltig sie im Lauf der Jahrhunderte sich darstellen, sind im Grund doch fest gegebene Größen. Unsere Auffassung schwankt; wir sind unsicher. Es gab und gibt Perioden des Aufstiegs und des Niedergangs; die spiegeln sich gerade auch im Liede. Aber deutsch bleibt deutsch; und daran müssen wir uns halten. Schließlich ringt sich aus aller Not und Verirrung das Ideal doch immer wieder siegreich durch, leuchtet aus aller Trübung und Schwächung das

echte Urbild doch heraus. Auf die Dauer kann ein Zweifel nicht bestehen. Ja gerade dann, wenn alles verloren, wenn das Deutschtum aller Lebenskraft beraubt scheint, tönt es uns im Lied entgegen, daß es doch noch lebt. Das Lied hat uns nicht nur in guter Zeit getragen, es hat uns auch in böser Zeit getröstet und gerettet. Das heißt: der deutsche Geist kann gebeugt und geknechtet, aber nicht vernichtet und ertötet werden, solange er sich selbst nicht untreu wird. Die innere Gefahr ist immer viel schlimmer als die äußere.

Unsere Zuversicht ruht auf gutem Grunde. Wir sind in unserem ganzen Fühlen eins mit der Natur, wie kein anderes Volk. Und zwar nicht im Sinne der Anschauung, wie die Griechen es waren. Sondern in ebenso schlichter wie inniger, ja gläubiger Hingabe an die Wunderwelt, die uns umgibt, mit der wir vertraut sind, mit der wir Zwiesprache halten. Die Anknüpfung unseres Gefühlslebens ist keine gleichnisweise, keine Schöpfung der Phantasie, wie bei den klassischen Völkern, sondern unmittelbare Beseelung der Natur aus eigenem Erlebnis. Aus ältester Zeit sind Mailieder bezeugt; zur Sonnenwende wird beim Johannisfeuer getanzt und gesungen; Erntelieder schließen sich an. Was das Jahr bringt im Wechsel der Gezeiten, das wird gefühlsmäßig erfaßt und gesungen. Was die Natur umschließt an Pracht und Herrlichkeit, an Schönheit und Liebreiz, wie an Schrecken und Gefahren, das tönt alles im Liede wieder, ganz persönlich erfaßt und empfunden. Es bleibt aber nicht beim Natursinn. Er ist mit tiefer Religiosität unlöslich verbunden. Gott in der Natur, gleichviel in welcher Gestalt, wird geahnt und gesungen. Gottesdienstliche Lieder bezeugen es, aus heidnischer wie aus christlicher Zeit. Und auch zu seinem Gott steht der Deutsche in persönlich vertrautem Verhältnis.

Ihm ist Religion Herzenssache, nicht Zwang aus Furcht oder Berechnung. Unbegreiflicherweise ist deutsche Götter- und Heldensage lange verkannt worden, weil man ganz im Bann der Antike befangen war. Die wundervolle poetische und sittliche Kraft und Schönheit des germanischen Altertums hat erst Richard Wagner weiteren Kreisen wieder zum Bewußtsein gebracht. Wie aber wäre das deutsche Volk befähigt vor allen anderen, das Ideal des Christentums zu verwirklichen, wenn es nicht echten religiösen Sinn von jeher in sich trüge? Es ist seine Innerlichkeit, die es mit Gott und der Natur zusammenschließt. Irreligiös ist undeutsch; frivole Lieder können deutschem Geiste nicht entspringen. Und wo

sie in das Volk hereingetragen werden, bedeuten sie eine Vergiftung seines ganzen Wesens.

Und so wird nun das ganze Leben, von der Geburt bis zum Tode, vom Volkslied begleitet. Selbstverständlich spielt die Liebe eine hervorragende Rolle. Sentimentale Liebeslieder sind oft spöttisch als deutsche Eigenart bezeichnet worden. Die Geliebte anschwärmen und anschmachten, anbeten und anhimmeln, das gibt es wohl nur bei uns. In unechten Volksliedern tönt es so, in echten ganz anders. Die lassen an kräftiger Sinnlichkeit nichts zu wünschen übrig. Geschlechtliche Dinge werden da in einem Ton behandelt, von dem verfeinerter Geschmack und strenge Sitte sich empört abwenden. Und gewiß geht es vielfach haarscharf an die äußerste Grenze. Nur ist gerade hier wieder wohl zu scheiden: lüstern klingt es nicht, wenn es echt ist. Sehr gesund, sehr natürlich, derb und unbekümmert um den äußeren Anstand, aber nicht berechnet auf kitzelnden Reiz, nicht gestellt auf prickelnde Wirkung, mit einem Wort: nicht das Anzeichen impotenter Aufregung, sondern kräftigster Natur, wenn auch in nacktester Offenherzigkeit.

Darum anderseits die keusche, innige, sinnige Weise, die so kindlich und so rührend klingt im besten Sinn des Wortes, ohne schwächlich und süßlich zu werden. Die Erfahrung lehrt, daß Frivolität und Sentimentalität sich verbinden können, oft in ganz raffiniertem Zusammenklang. Davon weiß das echte Volkslied nichts; dazu ist das Volk zu gesund. Und in seinem kerngesunden Empfinden kann es auch sonst an die Grenze gehen, in ausgelassener Fröhlichkeit, in übermütigem Spott. Nie wird es herzlos, nie gemein; auch das wird ihm erst zugetragen. Wohl haben wir schon in ältester Zeit ernste Mahnung vor aller Übertreibung, strenge Verwarnung für alle Auswüchse. Der gesunde Sinn des Volkes hat sie selbst immer wieder beschnitten; der deutsche Humor hat gesiegt. Was deutscher Humor ist, läßt sich nur umschreiben: nicht witzige Begabung, nicht ein scherzendes Sichhinwegsetzen über die Wirklichkeit, sondern eine auf warmem Gefühlsleben ruhende ideale Stimmung, die lacht und weint, lobt und straft, spottet und tröstet, immer aber liebevoll den ganzen Menschen umfaßt und versteht und damit sich und andere beglückt.

Das heißt deutsch denken und fühlen; und daraus erwächst dann wahre Größe. Nicht blendende Großartigkeit, nicht selbstgefällig prunkender Schein, sondern die schlichte Größe, die über-

zeugt und überwältigt. Da tönen die Lieder von deutschem Heldentum, die Sänge von Kampf und Sieg, die unsere Feinde geschreckt haben bis heute. Im deutschen Kriegs- und Soldatenlied zeigt es sich freilich besonders deutlich, wie wenig schöpferische Kraft mehr in unserem Volke lebt. Von allen Seiten wird darüber geklagt, daß der gewaltige Krieg keine neuen Lieder gebracht hat; und unsere Soldaten wollten und mußten doch singen. Echte Volkslieder dürfen wir neu nicht verlangen; wir halten uns an die alten. Und die mannigfachen Veränderungen, denen sie unterworfen werden, dürfen doch kaum als letzter Rest eigener bildender Begabung gelten; meistens sind es recht seltsame Verrenkungen oder Verballhornungen, wie die mit dem „guten Kameraden", die übrigens schon älter ist als der Weltkrieg. Im ganzen wird das Urteil bestätigt, daß das deutsche Volkslied kümmert. Aber auch, was als Ersatz geboten wird, ist wenig erfreulich. Die Kunstmusik hat sich zu weit von der Volksmusik entfernt; es gibt kaum mehr einen Tonsetzer, dem es gelingt, eine volkstümliche Weise zu erfinden. Davon kann man sich überzeugen, so oft man hört, was unsere Soldaten singen. Es nützt nichts, aufzuzählen, was alles schuld sein mag an diesem unleugbaren Niedergang. Hoffen wir, daß nach dem Krieg das deutsche Bewußtsein auch wieder fähig sein werde, Volkslieder zu schaffen; das wäre ein Siegeszeichen deutschen Geistes.

Aber auch die Wiederbelebung des Volksliedes mußte vom Geist der Volksgemeinschaft getragen sein. Kein Egoismus kann sie bewirken, nur der vaterländische Gedanke. Unser Volkslied ist seinem eigentlichsten Wesen nach gar nicht Sologesang, sondern Chor, das heißt eben Lied der Volksgenossen. Einer singt es vor, alle anderen singen es mit. Ganz von selbst ergibt sich daraus musikalische Mehrstimmigkeit. Sie ist nicht unbedingt erforderlich: der Chor kann auch einstimmig (unisono) sein. Aber die Vorliebe für mehrstimmigen Gesang ist echt deutsch. Bescheidenem Anspruch genügt die Hinzufügung einer zweiten Stimme: man hat Freude daran, wenn das recht hübsch gelingt; und es gehört eine gewisse musikalische Begabung dazu. Denn die zweite Stimme wird frei ergänzt; das Lied selbst ist nur in der Hauptmelodie, also einstimmig, gegeben. Das meint Goethe, wenn er im „Egmont" Klärchens Mutter zur Tochter sagen läßt: „Singt doch eins! Brakenburg sekundiert so hübsch." Es überrascht uns dann, daß das Soldatenlied „Die Trommel gerühret, das Pfeifchen

gespielt" zweistimmig gesungen wird; es ist eben als Volkslied gedacht. Alle Volkslieder lassen sich mehrstimmig singen; von Bauernburschen und von unseren Soldaten können wir's hören. Vierstimmigkeit ist die musikalische Krönung; aber die Hauptsache ist, daß wir die Mehrstimmigkeit als solche, gleichviel wie sie ausgestaltet wird, als charakteristisch erkennen für volkstümliche Lyrik: es ist gemeinsames Fühlen, das sich darin kundgibt. Es braucht nur einer anzustimmen, so fallen die anderen ein. Da sind wir dem Ursprung des Liedes, dem Urquell der Volksmusik viel näher als in dem feinsten Liederabend des größten Gesangskünstlers. Aus dem Konzertsaal müssen wir uns erst zurückfinden zur Natur des Liedes, der dort Gewalt angetan wird, so daß wir sie beinahe vergessen haben.

Das deutsche Lied gehört ins deutsche Haus; es ist Familiengut. Hier ist es von jeher gepflegt worden; und es waren Zeiten der Gefühlsverirrung, als man lieber fremde Arien sang, weil man sie für feiner und interessanter hielt. Das Volkslied, mehrstimmig gesungen, bildete immer den Mittelpunkt aller echten Hausmusik. Ganz gleich, ob es ein Bauernhaus ist oder ein Bürgerhaus, wo es erklingt: es ist ein Zeugnis deutschen Wesens. Nur in den „Salon" taugt es nicht; „salonfähig" kann höchstens das unechte Volkslied werden; das können „Damen" singen und in falscher Gefühlswelt schwelgen. Das deutsche Mädchen und die deutsche Frau bleiben bei gesunder Hausmannskost. Und wenn die Männer im Wirtshaus singen, so ist das, selbst wenn es nicht mehr schön klingt, immer noch echter, als die affektierte Ausländerei. Dann kommen die Burschen auf der Wanderung, die Studenten auf der Kneipe, die Soldaten auf dem Marsch und im Quartier, schließlich sogar im Schützengraben und im Gefecht. Das ist alles deutsch. Wenn unsere Jungmannschaft im Vorstürmen „Deutschland über alles" anstimmte und singend in den Tod ging, dürfen wir wohl fragen: bei welchem anderen Volk wäre das denkbar? Und immer tönt es vielstimmig, immer aus Gemeinsamkeitsgefühl heraus. Im Volkslied finden wir uns alle zusammen. So tief wurzelt der mehrstimmige Gesang im deutschen Wesen, daß einstimmige Kunstlieder, wie wir wissen, ganz verschwunden waren und im 17. Jahrhundert geradezu neu geschaffen werden mußten. Wenn aber auch das einstimmige Lied erst langsam, dann rascher, zur höchsten Blüte gedieh, vor allem durch Schubert von allen fremden Einflüssen befreit und rein deutsch gestaltet wurde, die Vorliebe für mehr-

stimmigen volkstümlichen Gesang wurde dadurch nicht beeinträchtigt. Im 19. Jahrhundert sehen wir eine Unzahl von Vereinen entstehen, die ihn ausschließlich oder doch hauptsächlich zu pflegen sich zur Aufgabe machen. Besonders die Männergesangvereine sind Hüter dieses Nationalerbgutes. Und mag man gegen die „Liedertafelei" künstlerisch einwenden, was man will, ihre Verdienste sind doch unleugbar und unverkennbar. Sie haben wesentlich dazu beigetragen, das beinahe erloschene, jedenfalls stark verkümmerte Empfinden neu zu beleben, das Deutschtum neu zu begründen. Das waren die Zeiten, in denen man freilich nur allzuviel sang von der Herrlichkeit des deutschen Wesens, weil man zunächst nichts anderes tun, weil man sie nicht plötzlich neu erschaffen konnte. Darüber läßt sich hinterdrein leicht spotten.

Es soll auch gar nicht geleugnet werden, daß es bis an die Grenze unfreiwilliger Komik ging. Gewiß hat das deutsche Lied nicht das Deutsche Reich ersungen; dazu mußten ganz andere Kräfte in Bewegung gesetzt werden. Aber mindestens den Boden hat es bereiten, die Stimmung finden helfen; und unter den vielen Faktoren, die zur Gründung des Reiches tätig waren, dürfen die Sängerfeste nicht vergessen werden. Die alte Sehnsucht und der alte Wert des deutschen Volkes klang daraus hervor, immer wieder, immer stärker und lauter, auf die Dauer nicht zu überhören. Und als wir dann wieder auf eigenen Füßen standen und unser Deutschtum gesichert schien, da war es die weitere Aufgabe, es zu stützen, zu fördern, zu vertiefen und zu veredeln; und auch daran sollte der mehrstimmige volkstümliche Gesang Anteil haben. Man hat es in der Folge beklagt, daß er immer künstlicher wurde, daß falscher Ehrgeiz auf falsche Bahnen führte und daß darüber das Wesentliche vergessen zu werden drohte. Man hat Rückkehr zur Volkstümlichkeit gefordert und erneute Pflege des Volksliedes dringend empfohlen. So etwas läßt sich nicht erzwingen. Aber ein Jammer wäre es allerdings, wenn das künstlerische Moment einseitig betont und das nationale verdrängt würde. Das müßte sich rächen, wie jede Verleugnung der natürlichen Grundlage. Auch hier ist es mit Vorschlägen und Verordnungen allein nicht getan; von innen heraus müßte es kommen. Das Bedürfnis nach mehrstimmigem volkstümlichem Gesang müßte echtem deutschen Empfinden entspringen; dann wäre zu hoffen, daß auch echte, wertvolle Chorlieder neu geschaffen würden. Die Kraft des Deutschtums würde sich lebendig offenbaren; der Sieg wäre ihr gewiß.

Die entscheidende Hauptsache wäre, vor allem auch hier die Konzertidee, die Konzertmanie loszuwerden und alle Eitelkeit zu opfern, sich nicht zu produzieren, sondern aus dem Herzen heraus zu singen, wie das Volk es tut, wenn es ungestört und unbeeinflußt ist. „Unter uns" wollen wir bleiben mit unserer Volksmusik; dann ist sie echt, und darin liegt alles Heil.

Kunstmusik.

olksmusik und Kunstmusik haben wir als nicht wesensverschieden erkannt. Nachdem einmal die letztere aus der ersteren hervorgegangen war, haben sie sich gegenseitig vielfach beeinflußt, und nur zu ihrem Schaden können sie in schroffen Gegensatz zueinander treten. Infolgedessen sind beide durchaus nicht immer leicht und sicher voneinander zu scheiden; die Grenze, die es doch bestimmt geben muß, ist oft genug nicht scharf zu ziehen. Schwierig vor allem ist der Punkt zu finden, an dem die Kunstmusik deutlich erkennbar einsetzt. Er wird da zu suchen sein, wo einzelne mit Bewußtsein und Absicht zum Volke sprechen, damit dieses aufnimmt, was ihm dargeboten wird. Die ersten Berufsmusiker werden uns als die ersten Träger und Vermittler der Kunstmusik zu gelten haben. Was sie sangen und spielten, das war gewiß volkstümliche Musik, zum Teil direkt der Volksmusik entlehnt, doch aber nicht in voller Naivität gestaltet wie das echte Volkslied selbst, sondern egoistischer, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist. Wir hören von uralten Zauberliedern, die, von einzelnen gesungen, erst allmählich zu Chorliedern wurden; von priesterlichen Gesängen, die dem Volk den Mythus, die Göttersage zutönten; von Heldenliedern und Spielmannsliedern, die in allen deutschen Ländern erklangen.

Ganz abgesehen davon, daß sie uns erhalten sein müßten, um ihren musikalischen Wert und ihre Vortragsweise bestimmen zu können, fragt es sich sehr, ob wir sie alle als national echt, als rein deutsch ansprechen dürfen. Das Altnordische im großen und ganzen ist germanisch; aber keltische und romanische, also fremde Einflüsse, sind zumal bei religiösen und Heldenliedern musikalisch so sicher anzunehmen wie poetisch. Es hat sich ja die ganze Entwicklung unserer Kunstmusik unter so starkem, vielseitigem und nachhaltigem Einfluß von außen vollzogen, daß sich gerade in ihr die Geschichte des Deutschtums von Anfang bis zu Ende spiegelt. Um so sorgfältiger sind alle nationalen Kräfte zu beachten, wo und wie sie sich auch darin regen.

Die ersten berufsmäßigen Pfleger der Instrumentalmusik waren die fahrenden Spielleute und Bänkelsänger. Als

leichtfertiges Gesindel erfreuten sie sich von jeher keiner besonderen Achtung; beinahe zu voller Rechtlosigkeit herabgesunken, wurden sie dann im Mittelalter zunftmäßig zu Brüderschaften zusammengefaßt, in denen wir die ersten Musikantenorganisationen zu erblicken haben. Handwerksmäßig boten diese heimatlosen Fiedler und Pfeifer im Umherziehen von einem Ort zum anderen dem Volke ihre Unterhaltungsmusik dar. Was sie selbst verfertigten, was sie der Volksmusik entnahmen, das läßt sich nicht mehr nachweisen. Künstlerisch war es wohl wenig wert, selbst wenn sie Kunstmusik aufschnappten und verbreiteten; und wir begreifen, daß von jeher gegen die Vorliebe für diese Darbietungen geeifert wurde. Nur hat es nicht viel geholfen; wohin die fahrenden Leute kamen, war der Erfolg ihnen sicher.

Das Volk braucht eben unbedingt seine Unterhaltungsmusik; bekommt es keine gute, so hält es sich an schlechte. Und wenn sie sich, statt gesundem Bedürfnis zu dienen, an das Niedere und Gemeine wendet, das in jedem Menschen steckt, wenn sie nicht nur in Trivialität entgleist, sondern zur Zote herabsinkt, so ist das eigentlich gar nicht zu verwundern. Es gibt auch für übermütig lustige Unterhaltung eine feine Grenze; und es sind nicht die Ungebildeten allein, die sie zu überschreiten pflegen. Davon können wir uns tagtäglich überzeugen. Notwendig wäre das freilich nicht; derb lustig heißt noch lange nicht roh, abgeschmackt und gemein. Es gehört zu den schönsten Aufgaben der Kunstmusik, auch das Unterhaltungsbedürfnis wertvoll zu befriedigen; das ist aber viel schwerer, als man gemeinhin glaubt, und gelingt nur Meistern, nicht Gesellen. Und doch dürfen wir auch hier das nationale Moment betonen. Wenn es keine rühmenswerte Seite des Volksempfindens ist, die hier zum Ausdruck kam, wir wollen sie nicht beschönigen, aber auch nicht verdammen. Es war wenigstens ehrlich, nicht affektiert; darum konnte es auch besser werden. Unter all dem Wust und Tand ist doch ein Stück Erbgut herübergerettet worden in spätere Zeit. Lägen uns Zeugnisse vor, so würden sie es bestätigen.

Festeren Boden betreten wir mit den ritterlichen Minnesingern des 12. und 13. Jahrhunderts. Von ihnen sind uns Liederweisen erhalten; allerdings ist die Musikwissenschaft erst neuerdings daran gegangen, sie zu deuten und zu werten. Wenn es sich als richtig erweist, sie besonders rhythmisch freier und mannigfaltiger zu fassen als die Kirchenmusik, auf die sie sich stützen, dann

ist wieder ein nationales Moment von Bedeutung gewonnen. Denn die Metrik der Gedichte erscheint dann als ausschlaggebend für die musikalische Gestaltung; wir haben damit das erste Zeugnis deutscher Deklamation vor uns. Unsere Minnesinger waren Zeitgenossen der provençalischen und französischen Troubadours und Trouvères. Von sklavischer Nachahmung kann aber keine Rede sein; bei unverkennbarer Beeinflussung erweist sich der deutsche Geist stark genug, seine Eigenart zu wahren. Die Romanen sind äußerlicher, die Deutschen innerlicher; dieses Schlagwort werden wir noch oft zu wiederholen haben. Der Minnesinger feiert die Liebe in allen Tönen, bis zur Begeisterung, bis zur Anbetung der Geliebten. Es ist die angeborene, schon von Tacitus anerkannte Ehrfurcht vor edler Weiblichkeit, die weit über die romanische Galanterie hinausgeht. Trotz aller Gefahr sentimentaler Schwärmerei bewährt sie ihren sittlichen Kern und ihre sittliche Kraft. Nur ein echter Mann vermag so zu huldigen; er versteht auch das Schwert zu führen. Wie Biterolf in Richard Wagners „Tannhäuser" singt: „Wenn mich begeistert hohe Liebe, stählt sie die Waffen mir mit Mut; daß ewig ungeschmäht sie bliebe, vergöß' ich stolz mein letztes Blut." Bei den Romanen haben wir mehr den Eindruck zierlicher Gefühlsspielerei; dem Deutschen ist es Herzenssache. Das Wort „Minne" hebt die Liebe in eine reinere Sphäre; wir brauchen nicht zu idealisieren, um uns daran zu erfreuen. Auch hier, trotz der Auswüchse, die Vereinigung echter Leidenschaft mit zarter Hingebung auf religiöser Grundlage, ritterlich im schönsten Sinn des Wortes. Und wenn der Minnesinger weniger vornehm auftritt als der Troubadour, keinen Spielmann als Begleiter hat, sondern selbst die Harfe schlägt, überhaupt dem Volke näher steht und volkstümliche Weise pflegt, so heimelt uns das erst recht an als echt deutsch. Mag die ritterliche Dichtung nach kurzer Blüte gesunken und verkünstelt sein, sie gehört doch zu unserem Nationalschatz.

Eigentümliche Nachfolgerschaft erhielt sie in den Meistersingern. Über diese biederen Bürger und ehrsamen Handwerker und ihre poetisch-musikalischen Leistungen müssen wir uns wohl hüten vorschnell abzuurteilen. Gewiß ist der Eindruck zunächst ein recht nüchterner, bis an die Grenze unfreiwilliger Komik, wie sie Richard Wagner in seinen „Meistersingern" unübertrefflich gezeichnet hat. Aber wie hier der einzige Beckmesser sich selbst zur Karikatur erniedrigt, so dürfen wir den Fluch der Lächerlichkeit

nicht etwa über die ganze Meistersingerzunft verhängen. Gegen jede Dichterschule hegen wir berechtigtes Vorurteil; Kunstübung in geschlossener Gesellschaft kommt uns verdächtig vor. Und nun gar der ganze Formelkram, die schulmeisterlichen Vorschriften bis ins einzelnste, die unerbittlich pedantische Handhabung der Regeln, das eigensinnig starre Festhalten an der Tradition, das dünkt uns alles so unkünstlerisch wie möglich; das möchten wir als handwerksmäßig abtun. Es wird auch wenig helfen, wenn wir darauf hingewiesen werden, daß der Meistergesang mindestens eine sehr achtbare Formbeherrschung erforderte. In der Tat gehört sehr viel Technik dazu, um in solcher Weise zu dichten; es war ja auch mühsam und langwierig zu erlernen. Aber von Poesie vermeinen wir dabei doch kaum eine Spur zu entdecken: nach solchen Rezepten kann sie nicht hergestellt werden. Poesie und Musik als Resultat gelehrter oder gar geheimer Arbeit mit dem Anstrich schulmeisterlicher Wissenschaftlichkeit, scheint uns eine contradictio in adjecto, ein Widerspruch in sich selbst. Und so wäre der Meistergesang ein Zeugnis spießbürgerlicher Wichtigtuerei, weiter nichts. Er bedeutet aber etwas ganz anderes.

Schon daß unter den Meistern ein Hans Sachs (1494—1576) erscheint, muß uns zu denken geben. Und zwar nicht als absolute Ausnahme, nicht als ein gottbegnadetes Talent, das sich unter die Philister verirrt hat, sondern, wie Richard Wagner ihn ganz richtig darstellt, als primus inter pares, als erster unter seinesgleichen. So hoch er alle seine Zunftgenossen überragt, er geht doch aus der Schule hervor, er steht doch mitten unter ihnen und hat sich nie von ihnen losgesagt. Sein Leben und Schaffen beweist uns, daß auch ein Meistersinger ein echter Poet sein kann. Vielleicht waren es nur wenige; vielleicht ist doch mehr künstlerische Kraft in ihnen lebendig, als wir glauben. Wir sind ja noch weit entfernt davon, sie alle gründlich zu kennen. Je sorgfältiger sie studiert werden, desto mehr wandelt sich das Urteil zu ihren Gunsten. Vor allem aber ist eines allzulange übersehen worden: sie waren wie die Minnesinger Dichter und Musiker zugleich. Sie erfanden nicht nur den Text, sondern auch die Melodie. Auch das hat Wagner scharf erfaßt und historisch getreu wiedergegeben. Sein Lehrbub David erklärt dem jungen Ritter Walther von Stolzing den ganzen Lehrgang: erst alle überlieferten Versmaße und Melodien lernen und merken; dann zu gegebener Melodie neuen Text dichten; endlich zum eigenen Gedicht auch die eigene Melodie erfinden, das ist der Weg zur

Meisterschaft. Es waren also Dichterkomponisten; auch Hans Sachs war ein solcher: seine zahlreichen Meisterlieder sind auf die verschiedensten „Töne" (Tonweisen) gesetzt; dreizehn davon hat er selbst erfunden. So haben also die Meistersinger nicht nur einen sehr großen Melodienschatz bewahrt und weitergetragen, sondern ihn auch selbst ansehnlich vermehrt. Die Musikgeschichte beginnt ihnen gerecht zu werden: ihre Weisen werden nicht mehr steif und monoton, sondern in melodischer und rhythmischer Belebung, wie die der Minnesinger, ganz neu gewertet, und so gewinnen wir männlich kräftige, anderseits auch innigzarte Melodien in überraschendem Reichtum. Mag eine gewisse Feierlichkeit im Vortrag geherrscht haben, einförmig und langweilig war er gewiß nicht. Wir erhalten das sympathische Bild ehrlichen deutschen Ernstes, der mit der Kunst nicht spielt, sondern gewissenhaft und treu ihr dient, so gut er es vermag. Nun werden wir nicht mehr lächeln über die beschränkten Meister, sondern uns freuen, daß aus dem Bürgertum heraus der Anschluß an die ritterlichen Sänger gefunden war. Am meisten bleibt zu bedauern, daß die Zunft sich so ängstlich abgeschlossen hielt und so selten in lebendige Berührung mit dem Volke trat, dem sie doch angehörte. Die Gefahr hochmütiger fachmännischer Absonderung, das artistische Moment, ist den Meistersingern zum Verhängnis geworden: hier erkennen wir die Ursache ihrer Verknöcherung bis zu ihrem Verfall. Hans Sachs blieb davor bewahrt; er war ja nicht nur Meistersinger, sondern auch Volksdichter; und dieser ist es, den wir meinen, wenn wir ihn preisen. Aber seine Spruchgedichte sind keine Lieder; sie werden gelesen, nicht gesungen und gehören deshalb nicht hierher, so wenig wie die mittelalterliche Dichtung, die nur Poesie, nicht auch Musik enthält.

Sehr interessant wäre es nun, wenn sich im einzelnen nachweisen ließe, was die Meistersinger aus der Volksmusik schöpften und was sie etwa von den Minnesingern übernahmen, die wahrscheinlich auch Dichterkomponisten waren, das heißt wenigstens teilweise die Melodien, nach denen sie sangen, selbst erfanden. Dazu reichen unsere Quellen bei weitem nicht aus. Es läßt sich nur vermuten, daß viele, vielleicht die schönsten Weisen dem Volksgesang abgelauscht oder nachgebildet sind, daß also auch hier die Kunstmusik von der Volksmusik ausgegangen und befruchtet worden ist. So wird in geistlichen und weltlichen Liedern alles besungen, was den Menschen bewegt und wovon sein Leben erfüllt ist; wir erhalten eine Parallele zum Volkslied, künstlerisch gesteigert, aber

nicht gegensätzlich entwickelt. Das kommt erst später; noch ist das Deutschtum in Kraft und Blüte.

Das 15. Jahrhundert zeigt uns das Kunstlied auf voller Höhe. Die älteste Sammlung, das Locheimer Liederbuch, um die Mitte des 15. Jahrhunderts niedergeschrieben, enthält herrliche Melodien, sicherlich viel früheren Ursprungs, in denen die Musik in echt deutscher Weise dem Ausdruck des Gedichtes dient. Da in das 14. Jahrhundert zugleich die Blüte des Volksgesangs zu setzen ist, erblicken wir Kunstmusik und Volksmusik wiederum in engem Zusammenhang. Das waren gesegnete Zeiten frisch gesunden, lebensfrohen und schaffensfreudigen Deutschtums. Nur zu bald begann der Quell zu versiegen, und nur mittelbar wurde die Volksmusik durch die Kunstmusik weitergetragen.

Im 15. und 16. Jahrhundert erreicht das mehrstimmige Kunstlied seine Vollendung. Es ist das sogenannte Zeitalter der Niederländer. Die Italiener, die noch im 14. Jahrhundert den Vorrang behaupteten, mußten ihn allmählich an die Meister anderer Nationen abtreten, nicht an die Niederländer allein, sondern auch an die Engländer, Franzosen und Deutschen. Es ist hier nicht näher zu erörtern, wie sich der a cappella-Stil allmählich entwickelt hat; neuerdings erscheint er nicht mehr rein vokal, sondern auch instrumental begründet. Wichtiger ist die Erkenntnis, wie die gesteigerte Satzkunst auch verfeinerten Ausdruck ermöglichte. Und das für uns entscheidende Moment liegt in der Verwendung der Volksmusik, die hier stattgefunden hat. Nicht in der Erfindung, sondern in der kunstvollen Bearbeitung gegebener Melodien betätigte sich die kontrapunktische Meisterschaft. Jede einzelne Stimme aufs feinste individualisiert, rhythmisch reich gestaltet, bergen diese Gesänge als edelsten Kern Volksweisen, die nur dadurch erhalten geblieben sind, daß die komplizierteste Kunstmusik sie umrankte. Es läßt sich allerdings nicht von jeder einzelnen Melodie mehr nachweisen, ob sie aus dem Volk übernommen oder selbständig erfunden war; das letztere war jedenfalls nur verhältnismäßig selten der Fall. Oft mag der Meister, der die Weise zum erstenmal harmonisierte, in der Folge als ihr Erfinder gelten. Sie ist auch nicht immer in unveränderter Originalgestalt verwendet worden. Fachmännische Forschung allein vermag das alles klarzulegen. Aber so viel ist sicher: eine Fülle von Liedern, geistlichen wie weltlichen, ist von deutschen und nichtdeutschen Meistern kunstvoll bearbeitet worden. Hier hätten wir

ein interessantes Kapitel gegenseitigen nationalen Austausches und gegenseitiger Beeinflussung. Wenn im allgemeinen der fremde Einfluß auf die Entwicklung unserer deutschen Musik viel stärker ist als umgekehrt ihre Wirkung auf die fremde, so freuen wir uns um so ehrlicher dieser Zeit, in der auch nichtdeutsche Komponisten deutsche Volksweise ausbeuteten; freilich stehen uns die Niederländer völkisch nahe, und von den Engländern hat man es wenigstens immer behauptet. Von nationalen Gegensätzen ist jedenfalls keine Rede. Nur glaube ich anderseits nicht, daß von einem Siegeszug deutschen Geistes gesprochen werden dürfte. Denn die Verwendung der Volksliederweisen geschah rein musikalisch, als übliche Praxis, ohne Rücksicht auf den poetischen Gehalt. Sonst wäre es unverständlich, daß man aus technischen Gründen imstande war, einen Satz zu schließen, ohne daß die Melodie vollständig gebracht war, und sie dann im folgenden Satz da wieder aufzunehmen, wo man sie abgebrochen hatte. Schließlich artete ja der ganze Stil aus in ausdruckslose Künstlichkeit. Und es ist ein großer Unterschied, ob man ihn rein musikalisch betrachtet und satztechnisch analysiert, oder nach Zeugnissen des Geistes sucht, dem er entspringt. Dann sagen uns die schlichteren Stücke oft mehr als die kompliziertesten Gebilde.

Von hervorragender Bedeutung für die Bewahrung wertvoller Volksweisen ist die Kirchenmusik. Die katholische Kirchenmusik ruht wesentlich auf dem gregorianischen Choral, einer Schöpfung von unbegrenzter Lebenskraft, die als cantus firmus, als „fester Gesang", eine unverrückbare Grundlage, Regel und Richtschnur bildet bis heute. Sie gehört aber nicht zur deutschen Musik; und schon deshalb kann sie hier nicht näher gewürdigt werden. Später wurde es dann üblich, auch weltliche Melodien für die Kirchenmusik zu verwenden, sogar für die Messe. Daher die seltsamen Namen, nach dem Textanfang der betreffenden Weise, ähnlich wie bei den Psalmen. Das bedeutet also eine Vermischung von geistlicher und profaner, von Volksmusik und Kunstmusik. Sehr richtig wird darauf hingewiesen, daß bis ins 16. Jahrhundert hinein die Kirche mit dem Volksleben in inniger Berührung stand, während anderseits die weltliche Weise in kirchlicher Verwendung so vielfach umgestaltet erscheint, daß wir sie kaum wiedererkennen. Wenn auch die Meinungen über die Berechtigung solcher Verschmelzung von jeher geteilt waren, dürfen wir jedenfalls nicht verkennen, daß dadurch der Kirchenmusik neues Leben zufloß und edle Volksmusik erhalten blieb.

Weitere Entwicklung brachte die Reformation; durch sie gewinnt das nationale Moment eine Bedeutung, die es in der katholischen Kirchenmusik niemals beanspruchen konnte. Denn sie begünstigte den religiösen Volksgesang: das protestantische Kirchenlied singt nicht der Priester, sondern die ganze Gemeinde. In Anknüpfung an den altchristlichen lateinischen Gesang wurde ein geistliches Volkslied geschaffen, das dem weltlichen verschwistert war und vielfach Volksweisen direkt entlehnte. So haben wir hier erst recht Volksmusik und Kunstmusik verbunden und dem deutschen Empfindungsausdruck angepaßt. Was vom gregorianischen Choral übernommen wurde, das erscheint nationalisiert, umgewandelt im Geist des deutschen Liedes. Das ist nicht nur rein musikalisch sehr interessant nachzuweisen, sondern vor allem als Zeugnis für die lebendige Kraft des Deutschtums wohl zu beachten.

Man sollte diese protestantischen Kirchenlieder nicht auch „Choräle" nennen. Das ist irreführend; der Laie übersieht nur zu leicht, daß wir hier etwas ganz anderes hören als im gregorianischen Choralgesang der katholischen Kirche. Dort eine geheiligte Tradition von berufenen Hütern gewahrt; hier frisches Leben in unmittelbar volkstümlicher Entwicklung. Es handelt sich nicht darum, beide künstlerisch gegeneinander abzuwägen und auszuspielen; es gilt den Unterschied zu erkennen und zu werten. Dabei kann die Frage, ob das protestantische Kirchenlied nach der älteren Weise rhythmisch reich belebt oder nach der neueren gleichmäßig feierlich gesungen werden soll, außer Betracht bleiben. Sie ist eine vorwiegend musikalische; der Grundcharakter wird dadurch nicht berührt. Unbedenklich dürfen wir uns des gewonnenen Reichtums freuen. Der protestantische Gottesdienst wäre recht arm, wenn er auf die Predigt beschränkt bliebe. Mag sie noch so eindrucksvoll sein, so ist es doch immer nur der einzelne, der Geistliche, der damit zur Gemeinde spricht. Im Kirchenlied aber darf das Volk, das andächtig lauscht, wenn Gottes Wort verkündigt wird, selbst die Stimme erheben, um zu beten, zu loben und zu danken. Das religiöse Ausdrucksbedürfnis kann sich unmittelbar entladen; jeder einzelne ist beteiligt und dabei vom Gefühl der Gemeinsamkeit getragen. Das ist echt deutsch, wie wir es beim Volkslied erkannt haben. Und deshalb ist es sehr zu begrüßen, daß auch die katholische Kirche es sich angelegen sein läßt, den Volksgesang neuerdings zu pflegen, wenn er auch keinen integrierenden Bestandteil ihrer Gottesdienste zu bilden berufen sein kann. In unserer

Muttersprache geistliche Lieder singen, das ist eine Seelenerhebung, die ihre unversiegbare Kraft immer aufs neue bewährt. Und der Schatz edler Volksmelodie, der uns im Kirchenlied überliefert ist, hat weiterhin die Kunstmusik befruchtet und ihren Zusammenhang mit der Volksmusik aufrecht erhalten.

Die Blüte des protestantischen Kirchengesangs ist vor allem Luther selbst zu verdanken. Es ist zwar bis heute nicht sicher nachweisbar, ob auch er Dichterkomponist war; die gewaltige Melodie „Ein' feste Burg ist unser Gott" ist vielleicht von ihm erfunden. Jedenfalls atmet sie seinen Geist. Sie ist das Trutzlied der Reformation und zum Trutzlied des Deutschtums überhaupt geworden. Ob Luther sie frei geschaffen oder in Anlehnung an alte Weisen gebildet hat, dünkt uns nicht entscheidend. Sicherlich war der große Reformator ein nicht nur begeisterter, sondern auch fachmännisch geschulter Musiker. Er hat die Tonkunst nicht allein so hoch gepriesen, daß wir erstaunen, wenn er sie gleich nach der Religion selbst setzt; er hat sie auch verstanden und beherrscht und war imstande, den protestantischen Kirchengesang künstlerisch zu ordnen. Wie er altkirchliche Texte verdeutschte, um sie von der Gemeinde singen zu lassen, so nahm er auch alte Melodien auf, geistliche wie weltliche. Man darf ja nicht behaupten, daß die Reformation den deutschen Kirchengesang überhaupt erst geschaffen habe. Religiöse Volksgesänge sind schon seit dem 9. Jahrhundert bezeugt, Marienlieder aus dem 13. Jahrhundert erhalten; und wenigstens an großen Festtagen wurde auch in der Kirche deutsch gesungen. Nun aber wird der Volksgesang allgemein eingeführt; daneben blieb der mehrstimmige Kunstgesang bestehen. Aber das Gefühl entscheidet sich immer wieder zugunsten des einstimmigen (unisono) Kirchenliedes; sollte es je einmal so weit kommen, daß die Gemeinde es nicht mehr gern und freudig sänge, so wäre das nicht nur ein betrübendes Zeichen für schwindendes religiöses Gefühl, sondern ebenso auch für mangelndes Gefühl deutscher Gemeinsamkeit.

Eine ganze Reihe der schönsten protestantischen Kirchenlieder ist nachweisbar weltlichen Ursprungs. Sogar das ergreifende „O Haupt voll Blut und Wunden" wird nach der Melodie eines Liebesliedes „Mein G'müt ist mir verwirret, das macht ein Mägdlein zart" gesungen, allerdings keines Volksliedes, sondern einer Schöpfung von Leo Hasler (1564—1612); sowie „Nun ruhen alle Wälder" nach dem Wanderburschenlied „Inspruck, ich muß dich lassen", bearbeitet von Heinrich Isaac; oder „Wie schön leuchtet

der Morgenstern" nach dem weltlichen „Wie schön leuchten die Augelein der Schönen und der Zarten mein". Wenn ein so strenger Gottesmann wie Luther eine Melodie für würdig hielt, in der Kirche gesungen zu werden, gleichviel ob er ihre Herkunft kannte oder nicht, so dient uns das zu doppelter Bestätigung: so echt volkstümlich sollte der Gemeindegesang sein und bleiben — und so edel und schön war das echte deutsche Lied. Wie es rein musikalisch zu vollendeter künstlerischer Gestaltung taugte, so auch seinem Ausdrucksgehalt nach zum Gottesdienst. Herzlicher und natürlicher zugleich konnte sich Volksmusik und Kunstmusik gar nicht verbinden. Und bald erstanden dem protestantischen Kirchenlied die rechten Meister. Zu dem ersten „Geystlichen gesangk Buchleyn" von Johann Walther (1524) schrieb Luther selbst die Vorrede; es enthält mehrstimmige Gesänge, nicht für die Gemeinde bestimmt, sondern zum Kunstgesang; wir wissen nicht, was freie Bearbeitung darin ist und was selbständige Erfindung. Luthers Lieblingskomponist war Ludwig Senfl (etwa 1492—1555), sein bester Mitarbeiter, dessen Choralmotetten er besonders hochschätzte. Allmählich rang sich dann aus dem kunstvoll mehrstimmigen Satze die einfachere Weise los, die der Gemeinde das Mitsingen ermöglicht: statt kontrapunktischer Polyphonie eine reich und schön harmonisierte Melodie, die als solche dominiert. Damit ist das deutsche Lied gewissermaßen aus der technischen Umklammerung befreit und seiner eigentlichen Bestimmung zurückgegeben, aus sich selbst heraus allen Ausdrucksreichtum zu entfalten. Und auch das war eine nationale Tat.

Das 16. Jahrhundert bringt schließlich noch eine Doppelerscheinung, die uns wichtig dünkt. Einerseits bewähren deutsche Meister, wie der schon genannte Hasler, obwohl sie in Italien, dem gelobten Land der Musik, sich die Weihen ihrer Kunst erholen, doch ihre deutsche Eigenart in ungeschwächter Kraft, ein beredter Beweis dafür, daß man sehr wohl und sehr viel in der Fremde und von Fremden lernen kann, ohne sich selbst zu verlieren und das eigene Wesen zu verleugnen. Es ist bezeichnend, daß Melodiebildung und Harmonisierung deutsch empfunden werden, also mehr nur das Technische fremdem Muster folgt. Wir werden uns je länger je mehr davon überzeugen, daß in formaler Begabung die Romanen uns unbedingt überlegen sind; um so fester muß der deutsche Geist gehalten werden. Anderseits sehen wir den niederländischen Meister Orlando di Lasso (1532—1594) durch die italienische Schule gehen, England und Frankreich bereisen und schließlich in München so

heimisch werden, daß wir ihn den Unseren nennen dürfen. Nicht als Musiker sei er hier gepriesen; sondern daß er deutsche Texte komponiert hat, besonders auch humoristische, das sei stolz hervorgehoben. Er war ja nicht der einzige Fremde, der es tat; aber sein glänzender Name überstrahlt alle anderen. Und so ist für den Kunstgesang wie für das Volkslied geistlich wie weltlich die deutsche Sprache und damit der deutsche Geist als dem fremden ebenbürtig erwiesen und anerkannt, ein voller nationaler Erfolg.

Inzwischen hatte die Instrumentalmusik größere Selbständigkeit gewonnen. Sie diente nicht mehr nur zur Begleitung und Bereicherung der Vokalmusik; sie übernahm von dieser ihre Weisen und bildete sie weiter. Damit stellte sie sich auf eigene Füße. Auch das ist zuerst in Italien geschehen, eine der vielen Errungenschaften der Renaissance. Zuerst waren es Tänze, genauer gesagt Tanzlieder, die man auf die Instrumente übertrug: in beliebiger Anzahl und Reihenfolge zusammengestellt hießen sie Suite. Deutschland nimmt hier bald regen Anteil an der folgenden Entwicklung. Ständige Orchester gab es schon im 13. und 14. Jahrhundert; als ehrsame Stadtpfeifer finden wir die fahrenden Spielleute wieder. Bei festlichen Gelegenheiten aller Art wurde aufgespielt, feierlich oder lustig, wie es eben paßte. Wir treffen auf die ersten Volkskonzerte, da der Rat der Stadt auf freiem Plan musizieren ließ. Wenn zu ernstem Zweck übertragene Kirchenchöre erklangen, so diente das Orchestertanzlied der Erheiterung. Bald verschwand der ursprüngliche Text vollständig, weil man ihn nicht mehr brauchte, auch aus den Sammlungen solcher Stücke. Im 17. Jahrhundert blüht die deutsche Suite in überraschendem Reichtum. Und damit ist, wenn auch nach fremdem Muster, echt deutsche gesellige Kunstmusik auf volkstümlicher Grundlage gewonnen. Daß sie sich durch den dreißigjährigen Krieg hindurchgerettet hat, beweist nicht nur ihren hohen musikalischen Wert, sondern auch ihre nationale Bedeutung.

Frisch und froh, herzlich und innig tönen ihre Weisen; der deutsche Humor kommt nicht zu kurz dabei. Es ist beste Unterhaltungsmusik im schönsten Sinn des Wortes, mit unseren Zuständen verglichen geradezu beneidenswert. Hier können wir lernen, was gesunder Sinn heißt für gesunde Kost. Später sind Ansprüche und Leistungen gewaltig gestiegen; aber es wäre ein verhängnisvoller Irrtum, zu glauben, das Bedürfnis nach Unterhaltungsmusik sei geringer geworden. Im Gegenteil: es wird immer stärker,

je ernster und schwerer das Leben ist. Und was vom volkstümlichen Lied zu sagen war, das gilt auch hier: es ist und bleibt außerordentlich verdienstlich, dem Volke gute Unterhaltungsmusik zu bieten; nur artistischer Hochmut mag das verkennen, weil er nicht imstande ist, sie zu schaffen. Form und Art der Geselligkeit wechseln. Wir haben jetzt Parademusik und Biergartenkonzerte; Militärkapellen und Privatkapellen stehen zum Teil künstlerisch auf hoher Stufe. Aber falscher Ehrgeiz läßt sie nur zu oft zu hoch greifen; und dann ist es kein Wunder, daß sie ebensooft entgleisen. Auch hier geht's von einem Extrem ins andere. Es sollte der Stolz jeder Kapelle sein, die öffentlich, zumal im Freien spielt, wertvolle, aber eben volkstümliche Musik zu pflegen, wo sie hingehört, nicht unsere größten Meister zu entweihen, ebensowenig aber triviale und frivole, vor allem nicht fremde Weisen in unserem Volk zu verbreiten. Der deutsche Geist war berufen, die Instrumentalmusik wie das Lied auf den Gipfel der Vollendung zu führen; hier haben wir die nationale Grundlage dafür. Und wohl begreiflich erscheint der von Kennern wiederholt ausgesprochene Wunsch, man möge doch, wenn nicht genug Neues geschaffen wird, auf diese alten, zu Unrecht vergessenen Schätze zurückgreifen. Die Wirkung wäre wahrscheinlich eine überraschende: es würde sich weisen, daß echte Kunst nicht veraltet; wie ein frischer Trunk aus klarem Quell würde es erquicken und beleben. Wenn nicht alle Anzeichen täuschen, ist die Zeit solchem Versuche günstig, weil wir unseres Deutschtums uns neu bewußt werden und alles willkommen heißen, was uns darin stärkt und fördert.

Als Königin der Instrumente wird die Orgel gepriesen. Der feierliche Klang ihrer edlen, freilich etwas starren Majestät dünkt uns geradezu heilig; und wenn wir sie auch in ihrer weit zurück zu verfolgenden Geschichte durchaus nicht gottesdienstlichem Zweck allein geweiht finden, so gehört sie für unser Gefühl doch der Kirche zu eigen an. Auch sie ist nicht in Deutschland erfunden worden; aber der deutsche Geist hat sich ihrer schon in frühester Zeit bemächtigt, und ohne Überhebung dürfen wir sagen: sie ist ein deutsches Instrument geworden. Orgelbauer und Orgelspieler werden schon unter Kaiser Karl dem Großen gepriesen; im Wettstreit mit Italienern und Franzosen sind im Laufe der Jahrhunderte deutsche Meister Sieger geblieben. Herrliche Orgeln stehen in deutschen Domen; die Geschichte des Orgelbaues ist ein Triumph deutscher Technik. Und wundervolle Werke wurden für die Orgel

geschaffen, vom Buxheimer Orgelbuch aus dem 15. Jahrhundert bis zum Großmeister Johann Sebastian Bach. Rein musikalisch betrachtet ist das wohl zu verstehen. Kein Instrument ist so wie die Orgel befähigt, mehrstimmige Musik zu tragen, wie ein ganzes Orchester. Polyphonie und Kontrapunkt mußten sich ihrer bedienen, beide miteinander wachsen und gedeihen. Entscheidend für uns ist der dadurch ermöglichte Ausdrucksgehalt. Deutscher Ernst und deutsche Tiefe, vornehme Größe, gewaltige Kraft, echte Frömmigkeit vor allem tönen uns hier zu; die Religiösität, das Ethos der Kunst, hat einen Altar gefunden, auf dem das reinste Opfer dargebracht wird. Hier kann die Virtuosität sich zwar auch breitmachen wie überall, aber nicht dauernd einnisten.

Hier dient der Mensch seinem Gott, an den er glaubt. Die Orgel wirkt auch außerhalb der Kirche unsagbar ideal; darum darf sie niemals zu bloßem Effekt herabgewürdigt, sondern nur dann verwendet werden, wenn der Ausdruck es erfordert und rechtfertigt zugleich. Und darum ist unser Gefühl auch so empfindlich für das, was auf der Orgel gespielt wird: nur das wollen wir hören, was ihrem Wesen entspricht. Das legt unleugbare Beschränkung auf: nicht alles kann und soll man auf der Orgel machen, nicht beliebig anderswoher auf sie übertragen. Es gehört doch wohl nicht allzuviel Bildung und Schulung dazu, um eine echte Orgelkomposition von einer unechten zu unterscheiden und das zu verpönen, was uns wie ein Widerspruch zu ihrem Wesen anmutet. Es empört uns, wenn wir etwa in Italien Stücke aus Opern oder gar Tänze in der Kirche auf der Orgel gespielt vernehmen. Statt pharisäisch abzuurteilen, wollen wir lieber gewissenhaft prüfen, ob denn bei uns alles in Ordnung ist, wie und was bei uns in der Kirche und im Konzertsaal musiziert wird, wovor uns schon der heilige Klang der Orgel allein bewahren sollte. Andere Völker mögen anders empfinden, wir wollen unserem weihevollsten Instrument deutsche Treue halten in liebevoller Ehrfurcht.

Ganz anders das Klavier. Man nennt es das „enzyklopädische" Instrument, weil es wie kein anderes ermöglicht, beinahe alles, sei es im Original, sei es in mehr oder weniger brauchbarer Übertragung, erklingen zu lassen. Dadurch vermittelt es die ganze Musik, die wir überhaupt besitzen, auch dem, der nicht in der glücklichen Lage ist, sie gut und richtig zu hören, auch dem musikalischen Einsiedler, der sonst sich darauf beschränken müßte, Partituren oder Auszüge zu lesen. Und zum gründlichen Studium aller Meister-

werke bietet es eben dadurch die beste Gelegenheit. Es wäre nur zu wünschen, daß sie auch mit allem Fleiß ausgenützt würde. Wären wir wirklich so musikalisch, wie wir zu sein glauben und immer behaupten, wir könnten und müßten am Klavier unendlich viel mehr lernen. Das Klavier ist ein Modeinstrument geworden und fehlt bald in keiner Stube mehr. Wie aber stimmt es zu der gepriesenen deutschen Gründlichkeit, daß es nicht wahre musikalische Bildung und Schulung allgemein verbreitet? Daß gerade auf diesem Instrument furchtbar viel geklimpert und gestümpert wird, ist nicht vom musikalischen Standpunkt allein zu rügen. Es ist vielmehr laut zu beklagen, daß recht undeutsche Oberflächlichkeit, Eitelkeit, Faulheit und Dummheit da sündigen, wo mit ein wenig mehr Ernst, Eifer und Fleiß großer Segen erwachsen könnte. Flott oder gar schön und künstlerisch wertvoll Klavier zu spielen kann nicht jedem beschieden sein; dazu gehört zuviel Fertigkeit. Aber jeder, dem ein Klavier zur Verfügung steht, könnte und sollte, und wenn er noch so unvollkommen spielt, sich in die ihm dadurch zugänglichen Kunstschätze vertiefen. Und kann er's nicht allein, dann mögen Freunde helfen. Statt vermeintlicher Leistungen wirkliche Übung, das wäre ein gar nicht hoch genug zu schätzender Gewinn; dann würden die verzweifelten Klagen über die Klavierpest verstummen, die unser musikalisches Leben verseucht hat.

Dann würden auch die herrlichen Werke für Klavier recht zu Ehren kommen. Der Versuch, sich ihrer zu bemächtigen, ist wohl begreiflich. Aber wer ihn hegt und verwirklichen will, muß es sich sauer werden lassen. Die leichte Spielbarkeit des Instrumentes ist nur eine Gefahr für den, der es leicht nimmt. Das ist ja richtig: der Mechanismus ist zu handhaben. Und wenn auch hier die Virtuosität nur durch außerordentliche Anstrengung erreichbar ist, so kann doch eher als auf irgendeinem anderen Instrument der Grad der Annehmbarkeit erreicht werden. Ein bißchen Klavierspielen ist nicht gar zu schwer zu erlernen. Um so mehr gehört dazu, um wirklich zu musizieren auf dem Klavier; ja man darf sagen: kein Instrument läßt sich so unmusikalisch behandeln wie dieses. Der Mechanismus kann zur Maschine werden, daß von Geist auch nicht ein Hauch zu spüren ist. Wenn sogar Virtuosen in diesem unmusikalischen Betrieb stecken bleiben, um wieviel mehr Dilettanten! Nur echt musikalischer Sinn überwindet diese Gefahr. Am Klavier vollzieht sich die Scheidung in Musikalische und Unmusikalische mit unerbittlicher Schärfe für jeden, der Ohren hat zu hören. Schon der Ton

selbst ist für das musikalische Ohr nicht musikalisch genug. Wenn der Maler in Lessings „Emilia Galotti" sagt: „Auf dem langen Wege aus dem Auge, durch den Arm, in den Pinsel, wieviel geht da verloren", so heißt es hier: „Aus der Seele, durch die Finger, auf die Taste, mit dem Hammer, bis zur Saite" — und seelenlos will es nur allzuoft uns erklingen. Es schwingt und singt nicht; es bleibt kalt und starr. Und wie der einzelne Ton, so die Tonreihe, so das ganze Tonwerk. Was aber sagt uns die blendendste Fingerfertigkeit, wenn der Ausdruck fehlt! Recht verstanden scheidet sich gerade am Klavier das Virtuosentum von echter Künstlerschaft am deutlichsten. Technik, sehr viel Technik ist erforderlich, um schön, charakteristisch und ausdrucksvoll zu spielen; aber wenn die Technik zum Selbstzweck wird, erstickt sie die Musik. Das gilt zwar von jedem Instrument, die menschliche Stimme inbegriffen, tritt aber am Klavier so aufdringlich in die Erscheinung, daß man glauben sollte, es ließe sich gar nicht verkennen. Scylla und Charybdis: zu wenig Technik — ein Pfuscher; zuviel — ein Virtuos; in beiden Fällen kein Künstler. Der Musiker darf sich in acht nehmen, will er das Ziel nicht verfehlen.

Und wieder scheiden sich die Nationen. Sie haben alle gewetteifert, das Klavier auf seine volle Höhe zu führen. Der Klavierbau und das Klavierspiel haben sie im 19. Jahrhundert erreicht. Deutsche Technik hat auch da die fremde eingeholt: prachtvolle Flügel werden bei uns gebaut. Aber den Preis des Virtuosentums haben wir nicht errungen. Der Großmeister aller Pianisten, Franz Liszt (1811—1886) war kein Deutscher, weder seiner Geburt noch seinem Wesen nach; die einzigartige Universalität seiner genial reproduzierenden Begabung darf darüber nicht täuschen. Die blendendsten und einschmeichelndsten Virtuosen und Virtuosinnen tragen keine deutschen Namen. Dem deutschen Geist ist eine andere Richtung gewiesen. Hans von Bülow (1830—1894), der ebenfalls ganz einzigartig Genialität und Pedanterie vereinigende Musiker, war am Klavier wie als Dirigent der unerbittliche, fanatische Prophet künstlerischen Ernstes, musikalischer Wahrheitsliebe. Und die königliche Klara Schumann (1819—1896) war eine Seelenpoetin; unter ihren Feenhänden konnte man das Klavier vergessen und glaubte die Musik selbst zu hören. Das ist deutsch, nicht mehr und nicht weniger. Es ist der Geist der strengsten Sachlichkeit, der selbstlosen Hingabe an die Idee, der tiefinnerlichen Begeisterung für das Ideal. Ihm gebührt die Krone. So haben

fremde Meister für das Klavier viel Entzückendes, auch viel Verblüffendes komponiert; aber die Seele lassen doch nur die Deutschen aus dem Instrumente sprechen: gewaltig, tief und groß unsere Klassiker bis zu Beethoven, fein, zart, innig und poetisch unsere Romantiker bis zu Schumann und Brahms. Es zeigt sich immer wieder der deutsche Geist nicht als Erfinder und nicht als Blender, aber als Bildner und als Vollender. Unsere Klavierliteratur wäre ein Hort des Deutschtums, wenn sie unser volles, wohlerworbenes und treu gehütetes Eigentum heißen dürfte.

Nicht viel anders steht es mit den übrigen Instrumenten. Nie und nirgends ist es gelungen, den Wunderbau altitalienischer Saiteninstrumente nachzuahmen, geschweige denn zu übertreffen; neidlos müssen wir den Fremden den Ehrenpreis gönnen. Italiener und Franzosen haben das Geigenspiel zur höchsten Virtuosität ausgebildet, von dem dämonischen Paganini (1782—1840) bis zu den modernen Hexenmeistern. Aber den Adel und die Größe des Tones, den seelenvollen Gesang, die stilistische Reinheit und damit den höchsten Kunstwert des Geigenspiels, wie sie der Name Josef Joachim (1831—1907) symbolisiert, hat deutscher Geist gewonnen. Man klagt allenthalben, diese klassische Tradition drohe verloren zu gehen. Das wäre ein sehr betrübendes Symptom; denn sie wäre unersetzlich. So elegant, so brillant wie die Franzosen und Italiener können wir doch nicht musizieren, und wenn wir uns noch so große Mühe geben, von ihnen zu lernen. Man hat wohl zu viel verlangt, wenn man immer wieder forderte, deutsche und fremde Art musikalisch zu vereinigen. Das ist nur in sehr beschränktem Maße möglich; jedenfalls darf die nationale Grundlage nicht erschüttert werden. Hier ist Schillers Warnung vor dem „gallischen Sprung" besonders zu beherzigen. Nur ein echter deutscher Geiger kann die deutschen Meisterwerke für sein Instrument so spielen, wie sie gedacht sind. Und leider hören wir sie oft so ganz anders, kaum wiederzuerkennen. Das Virtuosentum ist hier womöglich noch undeutscher als am Klavier; der wahre Künstler muß darauf verzichten. Denn ein deutsches Instrument soll dem Ausdruck dienen, nicht der Technik; alles Können soll nur Mittel zum Zweck sein, nicht Blendwerk.

Was nun von jedem einzelnen Instrument zu sagen war, das gilt auch von der Vereinigung aller, dem Orchester. Es hat lange gedauert, bis die richtige Auswahl und Zusammenstellung gefunden war, die sich dann bis zu dem Riesenapparat erweiterte,

mit dem jetzt gearbeitet wird. Bahnbrechend ist auch hier nicht der Deutsche vorgegangen; mit Recht wird der Franzose Hektor Berlioz (1803—1869) als der Schöpfer des modernen Orchesters gepriesen. Den Kernpunkt treffen wir mit der Erkenntnis, daß die Romanen wie für alle Form, so auch für das ganze Klangwesen hervorragend begabt sind. Es soll nicht übersehen werden, daß einzelne deutsche Meister, um nur Mozart, Weber und Wagner zu nennen, auch den Orchesterklang als solchen wesentlich bereichert haben. Aber es war ihnen nicht um den Klang an sich zu tun, sondern um den Ausdruck, nicht um die Farbe, sondern um die Idee, eben um das, worauf der deutsche Geist gerichtet ist. Das ist immer innerlich, nie äußerlich zu fassen. Unleugbar hat der Klang, seine Tönung und Mischung, sein Wechsel und seine Schattierung ganz eigenen starken Reiz. Und unleugbar ist der Sinn dafür und das Bedürfnis danach im 19. Jahrhundert rasch gestiegen, so rasch, daß er zu überwuchern drohte. Die Fülle neuer Errungenschaften war zu groß, ihre Macht zu verführerisch. Es lag zu nahe, wieder einmal Mittel und Zweck zu verwechseln und zu vertauschen.

Man lernte sich am Klang berauschen und gewöhnte sich daran, ihn allein schon als künstlerisches Ziel, als die Musik selbst zu nehmen. Zugegeben, daß viel einzuholen war. Glucks Orchester erscheint uns dürftig, Beethovens Instrumentation herb, wenn wir uns trauen, es einzugestehen. Wir wollen nicht schulmeistern und die Freude am Klang verwehren; wir wollen nicht als Sittenprediger Enthaltsamkeit vom Sinnengenuß fordern. Aber das muß doch mit allem Nachdruck verteidigt werden: Musik ist eine geistige, eine seelische Kunst; deutsche Musik darf nicht dem rein sinnlichen Wohlgefallen geopfert werden. Die Hauptgefahr droht nicht da, wo etwa wie im Venusberg im „Tannhäuser" die Idee sinnliche Glut, oder wie in „Tristan und Isolde" das ganze Drama brennende Farben fordert. Mit Glucks oder Beethovens Orchester läßt sich das nicht malen; das ist etwas anderes, etwas Neues. Und jeder Ausdruck erzwingt die entsprechenden Ausdrucksmittel. Mag man sich persönlich dazu stellen wie man will: künstlerisch ist es notwendig und deshalb auch richtig. Schlimm wird die Sache erst dann, wenn statt einer Idee uns der Klang als solcher befriedigen, wenn für mangelnden Ausdrucksgehalt uns die Steigerung der Ausdrucksmittel entschädigen soll. Das ist undeutsch; denn es ist nicht ehrlich. Im besten Fall ist es, wenn nicht auf Täuschung berechnet, doch eine Selbsttäuschung. Der Irrtum scheint ziemlich

weit verbreitet, die Empfindungsphantasie werde durch den Reichtum der zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel beflügelt. Viel eher umgekehrt: neuer Ausdrucksgehalt schafft sich neue Mittel. Der Komponist, dem die vorhandenen Instrumente nicht genügen, um das zu sagen, was er zu sagen hat, stellt neue ins Orchester, und wenn sie erst nach seinen Angaben gebaut werden müssen. Er hört den Klang, den er braucht; und nun handelt es sich darum, ihn ertönen zu lassen. Das sind die eigentlichen Erfinder, die Schöpfer neuer Klangwunder. Und dann ist es in jedem einzelnen Fall immer noch die Frage, ob das Resultat uns überzeugt.

Wir müssen dafür disponiert sein. Es wird zu wenig beachtet, daß eine besondere Veranlagung dazu gehört, das Klangwesen in seiner ganzen Bedeutung zu erfassen; meiner Überzeugung nach ist sie seltener, als man gewöhnlich annimmt, und nicht viel häufiger, als die klangerfinderische Begabung. Sie kann auch nie und nimmer entscheidend sein für unsere Musikalität. Gewiß, ganz fehlen darf sie nicht. Wer eine Oboe nicht von einer Klarinette, ein Horn nicht von einer Trompete unterscheiden kann, wer ein Orchesterstück ebenso gern vierhändig am Klavier hört, der darf nicht mitreden. Wem aber Klang und Farbe allein genügen, wer die fehlende Idee nicht vermißt, oder wer sich am Klang berauscht, statt den Ausdrucksgehalt des Tonwerkes mitzuerleben, der bleibt ebensofern dem künstlerischen Ziel. Ja er hat noch weniger Aussicht, es je zu erreichen. Denn das Gehör läßt sich auf Beobachtung der Klangwirkung schulen; wer aber am Klang und an der Farbe haftet, der wird niemals zur Idee vordringen. Im letzten Grund ist er doch unmusikalisch. Einem wirklich Musikalischen wird der Klangreiz als solcher sehr bald Nebensache; und ist er gar zu raffiniert, so wirkt er — man sollte es gar nicht glauben — auf die Dauer langweilig. So kann es kommen, daß den einen anödet, was den anderen elektrisiert. Wozu die deutsche Musik berufen ist, darüber ist gar kein Zweifel möglich. Studiert man die Instrumentationslehre von Berlioz, so hat man beinahe den Eindruck, als spräche er den Instrumenten als solchen, ihrem Klang an sich schon alles Ausdrucksvermögen zu; so sehr übertreibt er ihre charakteristischen Fähigkeiten. In Wahrheit entscheidend ist und bleibt aber doch, was sie zu sagen haben, nicht wie sie tönen. Selbst die Tonmalerei im eigentlichen Sinn muß einer Idee dienen, wenn sie nicht Technik bleiben oder zur Spielerei herabsinken soll. Unsere Meister bedienen sich des Orchesters mit weiser Sparsamkeit; das heißt eben: sie

verwenden immer gerade das, was sie brauchen. Darum aber wirkt es auch nicht willkürlich, nicht als Effekt, nicht materiell, sondern überzeugend, beinahe selbstverständlich, nicht als Kunststück, sondern als Kunstwerk. Und dann kommt es zu so überwältigender Steigerung, wie der Instrumentierungsvirtuos sie nie erreicht, weil er sie nur berechnen, nicht erschaffen kann. Damit ist die Lösung der Probleme musikalisch angedeutet, und damit ist der Grund aufgezeigt, warum es deutschen Meistern beschieden war, das Orchester und damit die Instrumentalmusik überhaupt auf den Gipfel der Vollendung zu führen. Hoffen wir, daß nach allem Schwelgen im Klangzauber auch hier der Geist Sieger sei und bleibe.

Die deutsche Vorherrschaft scheint auf dem Gebiete der Instrumentalmusik unbestritten; in der Vokalmusik wird sie von jeher angezweifelt oder geradezu geleugnet. Italien, das gelobte Land der Musik, ist die Heimat der Gesangskunst. Nur der Italiener kann wirklich singen; nur von ihm kann man es lernen; und nie wird es uns Barbaren gelingen, es ihm darin gleichzutun. Das ist weitverbreitete Überzeugung noch heute. Nun sei sofort zugegeben, daß der Italiener wie kein anderer aufs glücklichste begabt ist. Mag man es klimatisch erklären oder wie man sonst will: schöne Naturstimmen und eine überaus natürliche Art, sie richtig zu verwerten, also die Grundlagen allen Gesanges, sind dem Italiener gegeben. Italien hat ja auch in dem goldenen Zeitalter des bel canto im 17. und 18. Jahrhundert eine so glänzende Reihe von hervorragenden Sängern und Sängerinnen besessen, wie nie und nirgends ein anderes Volk. Der Kunstgesang feiert hier seine höchsten Triumphe. Und es wäre ganz falsch, diesen strahlenden Ruhm durch einseitige Betonung der Virtuosität zu verdunkeln, die sich schließlich in übermütigem Dünkel der Oper und des Konzerts bemächtigte. Solche Auswüchse sind zu beklagen und zu brandmarken; sie bedeuten eine Verirrung und Verzerrung des Ideals. Aber dieses selbst bleibt unerschüttert; und hier war es verwirklicht. Was aus der menschlichen Stimme herauszuholen ist, hier war es lebendig, und ganz gewiß nicht nur technisch verblüffend, sondern auch im Ausdruck vollendet. Eine ganz andere, viel schwierigere Frage ist die, ob damit für alle Zeiten und für alle Völker das einzig und ewig gültige Muster und Gesetz aufgestellt sei. Italien hat die ersten und besten Gesangschulen und Gesangsmeister besessen; sie sind die Lehrer der ganzen

Welt geworden. Italienische Schule galt für den Kunstgesang immer als die einzig wahre. Infolgedessen forderte man auch von deutschen Sängern italienische Ausbildung und schickte sie womöglich selbst dahin, wo sie an der Quelle zu schöpfen war. Erst neuerdings sind Zweifel aufgetaucht, ob das so ganz absolut zu gelten habe. Mit echt deutscher Gewissenhaftigkeit hat man das große Problem der Stimmbildung wissenschaftlich zu lösen unternommen. Noch sind die Untersuchungen nicht abgeschlossen; noch läßt sich nicht sicher sagen, wohin sie führen. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird an dem Fundament, das die Italiener gelegt haben, nicht zu rütteln sein. Und sollten sie ihre Methode mehr der Praxis als der Theorie verdanken, sollten sie instinktiv das Richtige getroffen haben, so könnte deutsche Forschung es bestätigen, nicht aber viel daran verändern. Das mag für die Grundsätze des Gesanges gelten. Dann aber müssen sich die Wege scheiden. Unmöglich kann alle weitere Ausbildung für Italiener und Deutsche die gleiche sein. Einfach deshalb nicht, weil das Ziel ein zu verschiedenes ist. Dem deutschen Sänger sind andere Aufgaben gestellt; er hat andere Musik zu singen als der italienische.

Anderer Ausdruck erfordert unbedingt auch andere Technik. Mit italienischer Manier kann man deutsche Musik nicht beherrschen. Das nationale Moment ist entscheidend, wie für die Schöpfung, so auch für ihre Wiedergabe. Es ist sinnlos, von unseren Sängern zu verlangen, sie sollten es den Fremden nachmachen. Buchstäblich genommen wäre das nicht nur falsch, sondern einfach unmöglich. Der Deutsche kann gar nicht so singen wie der Italiener; und wenn er es versucht, so muß es mißglücken. Umgekehrt ja genau geradeso. Der berühmteste Italiener kann nicht deutsch singen; tut er es dennoch, so lachen wir ihn aus. Das ist zwar barbarisch unhöflich, aber begreiflich. Unsere deutsche Musik, in italienischer Art gesungen, wirkt direkt komisch. Ebenso komisch natürlich ist italienische Musik in deutschem Munde. Nur ganz ausnahmsweise wird es einmal gelingen, sich so in das fremde Wesen einzufühlen, daß wenigstens keine Karikatur herauskommt, sondern eine Ahnung der fremden Kunst erreicht wird. Das klingt wohl schroff und übertrieben. Wir geben doch unausgesetzt italienische Opern und bilden uns ein, wir hören sie auch wirklich. Und doch fehlt das Echte, das Nationale; eine minderwertige italienische Operntruppe kann uns davon überzeugen. Wäre die italienische Schule die einzig wahre, allein seligmachende, so müßten andere

Resultate zu gewinnen sein. Dann müßte es wenigstens einzelne bevorzugte Sänger geben, die wirklich alles singen könnten. Selbst wenn es äußerlich einmal so aussieht, innerlich ist es undenkbar. Gerade wenn die Technik sehr hochsteht, wird der Zwiespalt im Ausdruck offenbar. Um echt deutsch zu singen, brauchen wir eine deutsche Gesangskunst. Nicht eigensinnig soll sie sich in Gegensatz stellen zur italienischen, nicht die Grundlage verkennen und verleugnen, die allem Gesang gegeben scheint, sondern dankbar annehmen, was gültig errungen ist, dann aber auch selbständig darauf weiterbauen. Es gilt die rauhe deutsche Kehle zu schulen zu deutschem Hochgesang. Das Ziel heißt auch hier nicht blendende Virtuosität, sondern künstlerische Durchbildung. Italien hatte den Kunstgesang um seiner selbst willen gepflegt und die Sangesmeisterschaft schließlich Selbstzweck werden lassen: der Komponist hatte beinahe nur mehr für den Sänger zu schreiben, möglichst dankbar, um ihn bei Laune zu erhalten, damit er glänzen könne. Deutsche Gesangskunst soll der Idee dienen und die Mittel bereitstellen zur Lösung höchster Aufgaben. Nichts wäre verhängnisvoller und lächerlicher zugleich als der Irrwahn, dazu bedürfe es keiner Technik; ohne Stimme und ohne Schule könne man ausdrucksvoll singen. Damit wird die Stimme ruiniert und der Gesang zur Karikatur. Unsere deutschen Meister haben nicht unsanglich und undankbar geschrieben. Aber freilich haben sie nicht um der Stimme willen komponiert, sondern sie setzen Stimme und Stimmkultur voraus. Statt über die Zumutungen zu klagen, die sie an Sänger und Sängerinnen stellen, sollte es deren Ehrgeiz sein, allen Anforderungen zu genügen. Nur mit der durchaus nötigen Selbstbeschränkung: nicht jedermann kann alles singen.

Das berüchtigte „non è scritto per me“ — „das ist nicht für mich geschrieben“, mit dem der italienische Virtuos ablehnte, was ihm nicht vollständig paßte, sollte in gehöriger Bescheidenheit zum Verzicht führen, wenn die Selbsterkenntnis es gebietet: „Das kann ich nicht“. Jeder an seinem Platz und keiner darüber hinaus, das wäre deutsch. Dann könnte es endlich gelingen, die wundervollen Werke, die wir haben, auch richtig und würdig zu singen. Die menschliche Stimme ist ein kostbares, ist das edelste Instrument; sie muß mit gewissenhaftester Sorgfalt gepflegt und gebildet werden. Dann ist es ihr beschieden, in Wort und Ton poetische Wunder zu wirken. Das ist so schön, aber auch so schwer, wie leider nur wenige es ahnen; es fordert die Hingabe des ganzen Menschen an die Idee.

Unsere großen deutschen Sänger und Sängerinnen — es sind ihrer nicht allzuviele — haben es als Lebensaufgabe erfaßt und bewährt: deutsche Gesangskunst ist Charaktersache. Dann aber trägt sie so hoch, daß sie wie die Instrumentalkunst, ja noch mehr, noch eindringlicher und noch unmittelbarer die Kraft und Größe deutschen Geistes in deutscher Musik offenbart. Denn sie redet unsere heilige Muttersprache in doppeltem Sinn; es ist eine Ehre und ein Glück, zu denen zu gehören, die uns so zu Herzen sprechen dürfen. Und wir, die ihnen lauschen, wollen sie nicht wie Virtuosen verhimmeln, nicht die Person über die Sache erheben, aber dankbar und freudig ihnen zeigen, daß unsere deut che Kunst unser Stolz und unser Hort ist. Und wer singend nur stammeln kann, daheim im stillen Kämmerlein, darf doch dieses Geistes einen Hauch verspüren: deutsche Sangesfreudigkeit soll blühen und tönen im ganzen deutschen Volk.

Alte und neue Zeit.

Zu Ende des 16. Jahrhunderts wurde in Florenz die Oper erfunden. Sie bedeutet nicht etwa nur wertvolle musikalische Bereicherung, nicht nur eine Grundlage, auf der sich weiterbauen läßt. Sondern an sie knüpft sich ein gewaltiger Umschwung im ganzen weiten Reiche der Musik; und ohne Übertreibung darf man sagen, daß sie die Entwicklung in den folgenden Jahrhunderten beherrscht. Deshalb ist es so ziemlich allgemein üblich, hier die Grenzscheide zwischen alter und neuer Zeit zu ziehen. Der Ruhm, die Oper erfunden zu haben, bleibt den Italienern; sie haben ihre musikalische Vorherrschaft damit aufs neue befestigt. Und die Beeinflussung der ganzen Musik durch die Oper ist wohl die stärkste, die überhaupt jemals stattgefunden hat. Um den deutschen Anteil an dem, was die Oper Neues hervorrief, zu verstehen und zu würdigen, müssen wir uns über ihr Wesen und ihre Bedeutung klar sein.

Bekanntlich ist die Oper eine Frucht der Renaissance. Erfüllt von Begeisterung für die Antike, wollten Musiker und Musikfreunde versuchen, den verlorengegangenen Stil der griechischen Tragödie wieder zu finden. Das gelang zwar nicht und konnte nicht gelingen; aber es führte zur Erfindung des dramatischen Sologesangs in Rezitativ und Arie, jenes mehr nur deklamiert, diese wirklich gesungen. Wir brauchen hier nicht zu untersuchen, wie wir uns den Vortrag der ersten Opern zu denken haben; darüber ist man heute noch nicht einig. Ebensowenig kümmert uns die Frage, ob dieser neue Stil irgendwelche Ähnlichkeit mit dem verlorenen griechischen Ideal aufweist; das wird wohl kaum der Fall sein. Überhaupt ist entscheidend für uns nicht sowohl der Wert der italienischen Oper an sich, sondern vielmehr die Gewalt ihrer Wirkung und die Weite der durch sie eröffneten Möglichkeiten nach allen Richtungen hin, nicht etwa nur für das musikalische Drama. Um es mit einem Schlagwort zu bezeichnen: ungeahnte Freiheit ist damit gewonnen. In doppelter Beziehung ist das zu verstehen. Zunächst erblicken wir in der Oper die erste rein weltliche Kunstgattung. Bis dahin hatte unleugbar die Kirchenmusik den Ton angegeben. Damit soll nicht etwa gesagt sein, daß

sie die weltliche Musik gehemmt oder gar geknebelt hätte; wir haben ja gesehen, in welch inniger Beziehung und Wechselwirkung beide zueinander standen. Aber wie unsere ganze Musik, wenn auch mit Anlehnung an die griechische, aus der christlichen Kirche hervorgegangen ist, so hat der Geist der Kirchenmusik ihre erste Entwicklung in Form und Ausdruck geleitet. Es ist ganz natürlich und sehr wohl begreiflich, daß dem unbefangenen, ungeschulten Hörer alle alte Musik, auch die weltliche, so fromm und feierlich klingt wie Kirchenmusik. Das gilt ganz besonders von der Vokalmusik; die Instrumentalmusik dünkt uns schon weltlicher; sie ist ja auch erst an der Schwelle der neuen Zeit entstanden und zum Teil direkt aus der Volksmusik geschöpft worden. Jetzt wird das anders; jetzt erfolgt eine Scheidung, die man nicht überhören kann. Die Oper hat mit der Kirchenmusik nichts mehr zu tun.

Wir können es der fachmännischen Forschung überlassen, im einzelnen nachzuweisen, wie die Erfindung der Oper zustande gekommen ist, was sie vorbereitet und ermöglicht hat. Die entscheidende Tatsache bleibt bestehen: hier ist wirklich und bewußt etwas *Neues* gestaltet worden. Und dieses Neue muß sich sein eigenes Daseinsgesetz suchen, um seine Lebensfähigkeit zu erweisen und seine Entwicklungsmöglichkeiten zu erschöpfen. In Form und Ausdruck muß es frei sein von der Tradition. In weit höherem Maße als je vorher haben wir deshalb den Eindruck der *Subjektivität*. Auch hier darf es kein Mißverständnis geben, als sei etwa die Persönlichkeit des einzelnen Tonkünstlers bis dahin gefesselt gewesen und noch gar nicht zur Geltung gekommen. Aber sie spricht zu uns doch immer in gegebenem Rahmen, in fest umrissener Norm; und wiederum ist es kein Wunder, wenn es dem ungeübten Ohr schwerfällt, Individualitäten zu unterscheiden. Es ist dem Laien nicht übelzunehmen, wenn er die alten Meister miteinander verwechselt; wir können hier wie so oft aus dem Laienurteil etwas lernen. Der Komponist trat bis dahin zurück hinter seinem Werk; oft genug kennen wir ja kaum seinen Namen sicher. Jetzt tritt er offen vor uns hin mit dem Anspruch, in seiner ganzen Eigenart von uns vernommen zu werden. So kommt es, daß wir die ganze Musikgeschichte bis hieher mehr nach ihren Gattungen zu betrachten pflegen, von nun an nach den einzelnen Meistern. Selbstverständlich darf darüber die Bedeutung der Gattungen auch für die folgende Entwicklung nicht vergessen werden; aber es ist sehr bezeichnend, daß das allgemeine Interesse sich entschieden den

bedeutenden Persönlichkeiten zuwendet, die uns vom 17. Jahrhundert an entgegentreten.

Der Zusammenhang dieser musikalischen Freiheitsbewegung mit der ganzen Zeit, in der sie stattfand, ist von jeher erkannt und dargestellt worden. Neidlos müssen wir anerkennen, daß sie von Italien ausging. Wieder einmal gewahren wir glänzende schöpferische Begabung auf romanischem Boden. Die Italiener haben damit das Höchste geleistet, wozu sie befähigt und berufen waren. Es ist, als sei die ureigentliche, bis dahin verborgene und ruhende musikalische Potenz in Italien frei geworden. Das gelobte Land der Musik wird nun zum Land der Oper schlechthin; hier hat sie nicht nur ihren Ursprung, sondern ihre Heimat, genau genommen ihre einzige Stätte. Opern komponieren, singen und hören, das ist und bleibt italienisches Privilegium. Die nationale Bedeutung der Oper kann gar nicht stark genug betont werden. Sie erklärt uns die überraschende Blüte dieser neuen Kunstgattung und wenigstens zum Teil die sonst unbegreifliche Wirkung, die sie auszuüben vermochte. Sie war eben von Haus aus gut und sicher begründet, wuchs rasch zu geschlossener Form und stilistischer Durchbildung empor und stellte damit ein so eigenartiges, in sich gefestetes Kunstgebilde hin, wie wir es ganz selten gewahren. Wie der Deutsche sich ihr gegenüber verhalten hat, davon werden wir bald mehr zu sagen haben.

Nun wird aber gar zu leicht übersehen, daß gleichzeitig mit der Oper auch das Oratorium entsteht. Hier begegnen wir dem großen Übelstand, daß der Gattungsname viel zu weit ausgedehnt worden ist: alles Mögliche und Unmögliche hat man darunter zusammengefaßt; stilistische Irrtümer und Verwechslungen, schiefe Urteile und verfehlte Kompositionen waren die Folge. Vor allem ist daran festzuhalten, daß das Oratorium nicht zur Kirchenmusik zu rechnen ist, sondern zur weltlichen. Wenn es auch ursprünglich in Rom zur Erbauung diente und im Betsaal erklang, so trug es doch unverkennbar dramatischen Charakter, obwohl es nicht auf szenische Darstellung berechnet war. Und nachdem einmal der biblische Erzähler ausgeschaltet war, entwickelte sich das Oratorium parallel der Oper, mit Rezitativ und Arie, zu einem Drama, das zwar nicht auf das Theater gehört, nicht auf die Bühne gebracht werden soll, darum aber nicht minder mannigfaltig und eindrucksvoll wirkt, vielmehr die Macht der Musik besonders stark offenbart, weil es uns zwingt, alles mit dem Ohr zu erfassen und

das, was sonst dem Auge dargeboten wird, in unserer Phantasie zu ergänzen. Dazu eignen sich Stoffe bestimmter Art ganz vorzüglich; es können religiöse oder auch weltliche dazu dienen. Eine Aufführung in der Kirche wird immer besonders würdig und weihevoll erscheinen; aber mit dem Gottesdienst hat das Oratorium nichts zu tun.

Erstaunlich rasch gedeiht auch diese neue Kunstgattung zu hoher Blüte; doppelte dramatisch-musikalische Neuschöpfung ist den Italienern gelungen. Wir haben nicht weiter zu verfolgen, wie Oper und Oratorium sich vielfach berühren, auch nicht den Unterschied nachzuprüfen, den stilistisches Feingefühl zwischen beiden festhält, so daß opernhafter Ausdruck im Oratorium als Verflachung gerügt wird, weil er dem geforderten Ernste nicht mehr entspricht. Es genügt uns, zu erkennen, daß beide Gattungen eine überreiche Fülle von Musik in neuer Form und mit neuem Gehalt sich ergießen lassen über die ganze musikalische Welt, die zunächst den neuen Reichtum kaum zu fassen vermochte, bald aber von seinem Segen befruchtet ward. Hier ist keine Rede von nationalen Gegensätzen. Willig ward die italienische Meisterschaft anerkannt. Immer fleißiger pilgerten deutsche Musiker nach Italien, um an Ort und Stelle zu studieren; deutsche Fürsten liehen dazu bereitwillige Unterstützung. Das 17. Jahrhundert zeigt uns die deutsche Musik in voller Umgestaltung unter diesem fremden Einfluß.

Wir überzeugen uns von der hervorragenden Befähigung, das Fremde aufzunehmen und zu verarbeiten; sie hat uns viel Bereicherung, aber auch viel Elend gebracht. Ja solange beides geschieht, hat's keine Gefahr; das bedeutet noch keine Verleugnung des Deutschtums. Denn der eigene Geist bleibt dann immer noch spiritus rector, bleibt maßgebend und entscheidend. Bedenklich wird es erst dann, wenn blinde, kritiklose Bewunderung mit kraftloser Nachahmung sich zum Sklavendienst vereinigt; den haben wir leider nur zu oft den Fremden geleistet. Hier weisen wir mit Stolz auf den größten Meister des 17. Jahrhunderts, auf Heinrich Schütz (1585—1672). Zweimal war er selbst in Italien, in jungen Jahren und in reifem Mannesalter. Zeitlebens hat er die besten Beziehungen aufrechterhalten, Italiener nach Deutschland berufen, Deutsche nach Italien geschickt. Freudig hat er anerkannt, was er den Italienern, besonders seinem Lehrer Giovanni Gabrieli (1557—1612) verdankte. Mit Enthusiasmus nahm er alle Anregungen, die der neue Stil ihm bot, in sich auf; über alle reichen Ausdrucks-

mittel gewann er die Herrschaft. Aber er blieb deutsch in seinem Empfinden; er vermochte die fremde Errungenschaft mit deutschem Geist zu verwerten; er erfüllte die fremde Form mit deutschem Edelgehalt. So konnte er sogar seine Kirchenmusik frei und lebensvoll gestalten, ohne sie zu entweihen. An Stelle des volkstümlichen protestantischen Kirchenliedes finden wir bei ihm kunstvollen Sologesang, getragen von einem stimmungsvoll bewegten Orchester. Seine Oper „Daphne" (1627) ist verloren. Aber warum werden seine Passionen und Oratorien fast gar nie mehr aufgeführt? Wer einmal die „Sieben Worte" gehört hat, der weiß, wie reich und lebendig, stellenweise echt dramatisch Schütz wirkt; er steht deutlich an der Schwelle der neuen Zeit.

Ihm folgen Meister, die das deutsche Lied, das einstimmige, aus langem Schlummer wiedererwecken; auch das ist fremdem Einfluß zu verdanken. Sein Vetter und Schüler Heinrich Albert (1604—1651) ragt unter ihnen hervor; er darf nach Johann Hermann Schein (1586—1630) als der Schöpfer des neueren deutschen Kunstliedes gelten. Noch heißen seine anspruchslosen Gesänge „Arien"; es hat lange gedauert, bis man sie bei ihrem ehrlichen deutschen Namen nannte. Das ist sehr bezeichnend für unsere unbegrenzte Ehrfurcht vor allem Fremden; wir werden noch öfters Gelegenheit haben, das zu beobachten. Und unverkennbar zeigt sich italienischer Einfluß in all den Liedern, die über das schlicht Volksmäßige hinausstreben: da wird Rezitativ und Koloratur gesungen, beides absolut undeutsch, während andere Weisen viel einfacher und schöner gehalten sind. Wir sehen also die Anregung zum deutschen lyrischen Sologesang von außen kommen, und zwar von der italienischen Oper. Das möchten wir kaum für möglich halten. Aber wir werden bald sehen, daß das deutsche Lied sich erst davon losringen und fest auf eigene Füße stellen konnte, als das deutsche Empfinden erstarkte und allmählich die Oberhand gewann; die Folgen sind sogar noch bei unserem Großmeister Franz Schubert zu verspüren. Hier ist es noch viel empfindlicher als etwa in der Oper, daß wir Deutsche fast nie selbstschöpferisch sind, sondern immer angewiesen bleiben auf fremde Anregung und deshalb auch immer abhängig von fremdem Stil und fremder Form. Das darf man alles nicht rein musikalisch beurteilen; das muß man national fassen. Gibt es wohl ein zweites Volk auf der Welt, das seine Lyrik nach fremdem Muster modelt und es selbst kaum merkt? Weil es seiner selbst nicht bewußt ist, hat unser Volk fremde und eigene Weise von jeher vermengt, bis

ihm gewaltsam Auge und Ohr dafür geöffnet wurden. Und ob es wohl heute gründlich geheilt ist? Wir wollen es hoffen, wagen es aber nicht zu behaupten. Jedenfalls steht diese Unsicherheit in schroffstem Gegensatz zu der angeborenen Treffsicherheit der Romanen.

Freilich ist das 17. Jahrhundert auch eine ganz besonders schlimme Zeit für uns gewesen. Der siegreiche Einfluß der fremden Kunst erklärt sich zum anderen Teil aus dem Niedergang des deutschen Wesens im dreißigjährigen Kriege. Die Schwächung unseres Volkstums war auch für unsere Musik verhängnisvoll; der Stoß traf und erschütterte sie tief. Wenn sogar in die Kirche opernhafter Geschmack eindringen und das echte protestantische Kirchenlied verdrängen konnte, so zeigt uns das mit erschreckender Deutlichkeit, wie rasch der deutsche Geist gesunken war. Wenn die Gebildeten die fremde Weise bevorzugten und die Ungebildeten es ihnen nachmachten, so beweist das klar und eindringlich, wie die alte gesunde Volkskraft geschwunden war, wie vor allem das deutsche Gemeinsamkeitsgefühl kümmerte. Tiefe Wunden wurden dem Deutschtum geschlagen; es hat sich jahrhundertelang nicht davon erholen können. Die viel beklagte Zerrissenheit, Zerfahrenheit und Eigenbrötelei, die bis ins Abgeschmackte getriebene Ausländerei und alle ihre trostlosen Begleiterscheinungen, das alles untergräbt den Boden, auf dem die deutsche Tonkunst hätte gedeihen können. Wohl kommen bald wieder große Meister; aber sie bleiben einsam und werden von ihrem eigenen Volk nicht verstanden. Die ganze Wahrheit und Innigkeit des Empfindens ist bedroht; Begabung allein vermag sie nicht zu ersetzen. Denn jedes nicht fest in nat onaler E genart wurzelnde Talen ist in Gefahr, ins Artistische zu entgleisen. Nichts ist dafür lehrreicher als die Geschichte der Oper.

Die italienische Oper wurde in Deutschland in ihrer Originalgestalt als fremdes Kunstprodukt importiert: Komponisten und Dirigenten, Sänger und Sängerinnen, zum Teil auch Instrumentalisten und sonstiges Personal waren Italiener. Das kostete natürlich sehr viel Geld; aber die deutschen Residenzen wetteiferten, eine glänzende italienische Oper zu halten, und an den nötigen Mitteln wurde nicht gespart. Eines ist ja dabei nicht zu übersehen: man hatte damit das fremde Kunstwerk wenigstens echt, nicht wie heutzutage verdeutscht. Vorläufig gab es auch noch gar keine andere Oper; wollte man eine solche haben, so mußte

Heinrich Schütz

es die italienische sein. Wohl aber möchten wir wünschen, die Bewunderung der unleugbar bedeutenden fremden Kunst hätte in Deutschland nicht gar so lange alle eigene Schöpfung niedergehalten. Die Franzosen handelten ganz anders. Kaum hatten sie Mitte des 17. Jahrhunderts die italienische Oper kennen gelernt, da gingen sie sofort daran, sich ihre eigene zu schaffen; ihr Ehrgeiz litt es nicht, nur die fremde Leistung zu applaudieren; ihr Nationalstolz ertrug es nicht, der fremden Nation einen Vorsprung zu lassen; sie mußten ihn einholen. Und wenn auch die französische Oper sich erst in hartem Kampf gegenüber der italienischen durchzusetzen wußte, einem Kampf, den merkwürdigerweise, wie wir hören werden, ein deutscher Meister siegreich entschied, so blicken wir doch mit unverhohlenem Neid auf diese nationale Energie, die uns so fern liegt. Hüten wir uns, sie zu verkennen, weil sie als Zerrbild den Chauvinismus gezeitigt hat! Uns wäre besser, wir könnten uns einer gleichen rühmen; von ihrer Karikatur wären wir immer frei geblieben. Statt dessen müssen wir zu unserer schmerzvollen Enttäuschung und Beschämung gewahren, wie es länger als hundert Jahre dauert, bis ein Deutscher, Mozart, aus Paris uns ein Wort von stolzem Nationalgefühl zuruft. Wir werden ihn als Märtyrer seines Deutschtums kennen lernen. Denn bis ins 19. Jahrhundert herein behauptet die italienische Oper in Deutschland die Vorherrschaft, die wir beinahe Alleinherrschaft nennen dürfen; selbst wenn deutsche Künstler auftreten, sind sie, italienisch geschult, so gut wie vollständig Italiener geworden. Und noch zu Richard Wagners Zeit galt die italienische Oper für schöner, gefälliger, vor allem feiner und vornehmer als die deutsche. Ich fürchte, ganz ausgerottet ist dieses Vorurteil heutigen Tages noch nicht. So stellt sich die Entwicklung der deutschen Oper dar als ein mühsam, langsam und schwerfällig erstrittener Sieg des Deutschtums, das sich nicht etwa nur der fremden Übermacht erwehren, sondern im eigenen Volk erst Schritt für Schritt Boden gewinnen, Daseinsberechtigung erzwingen, dem undeutschen Wesen in der eigenen Heimat eine Wohnstätte für das abtrotzen mußte, was die Italiener schon längst besaßen, für eine nationale Gesangsbühne. Die Meister, denen wir es danken, waren Helden und standen allein!

Ganz vereinzelte Versuche, eine deutsche Oper zu begründen, lassen uns erkennen, wie überall die Vorbedingungen dafür fehlten und wie meistens gar nicht begriffen wurde, worauf

es ankam. Denn mit einer Übertragung des italienischen oder französischen Vorbildes ins Deutsche konnte nur ein Abklatsch geschaffen werden, der von vornherein zur Lebensunfähigkeit verdammt war; aus nationalem Empfinden heraus mußte eine deutsche Oper entstehen, wenn sie überhaupt gedeihen sollte. Zur Vermählungsfeier des Landgrafen Georg von Hessen mit der Tochter des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen wurde in Torgau 1627 die Oper „Daphne" gegeben, die wir als die erste italienische überhaupt aus dem Jahr 1594 kennen. Der Text von Ottavio Rinuccini wurde durch den damals berühmten Martin Opitz deutsch bearbeitet, die Musik aber (statt der von Jacopo Peri) ganz neu von Heinrich Schütz dazu komponiert. Leider ist sie verloren. Es wäre sehr interessant, zu wissen, wie sie gestaltet war. Jedenfalls haben wir hier das Bestreben, in Anlehnung an das fremde Muster etwas Eigenes zu schaffen; und wir dürfen wohl vermuten, daß die Musik von Schütz, wenn auch in fremder Form, deutschem Empfinden Ausdruck verliehen hat.

Andere Opern wurden in Dresden ins Deutsche übersetzt, aber mit der italienischen Musik gegeben; das ist also dasselbe, was wir heute noch zu tun pflegen. In Braunschweig dagegen gab es geistliche Singspiele mit Musik von Johann Jakob Löwe (1628–1703); in Weißenfels in Thüringen begünstigte der Hof die deutsche Oper; in mehreren anderen Städten wurde das gute Beispiel nachgeahmt. Aber ein dauernder Erfolg war nirgends zu erreichen, auch nicht in Hamburg, wo man mit allem Ernst und Eifer eine deutsche Oper zu schaffen unternahm. Wenigstens jahrzehntelang, von 1678 bis 1738, gelang es in der Tat, ihr Leben zu fristen; dann mußte sie erlöschen. Und es ist nicht schwer zu verstehen, daß und warum sie von Anfang an dem Untergang geweiht war; es ist sogar besonders lehrreich, zu erkennen, an welcher Hauptbedingung zu lebendigem Gedeihen es ihr gebrach. An Begabungen hat es ihr nicht gefehlt und auch nicht an ehrlicher Anstrengung. Man nahm es von vornherein sehr wichtig damit. Mögen uns die langen, umständlichen Erörterungen und Streitigkeiten, die zunächst vorangingen, ein Lächeln entlocken, so dürfen wir sie doch nicht als spießbürgerlich und pedantisch brandmarken. Sie eröffnen uns Einblick in die soziale Stellung der „Operisten"; es war damals nicht leicht, ihnen alle bürgerlichen Ehrenrechte ungeschmälert zu sichern. Das hängt aber eng zusammen mit der strengen sittlichen Wertung der Oper: das Ethos der Kunst wird in einer Weise be-

tont, die uns durch ihre Wahrheitsliebe imponiert, auch wo sie uns recht beschränkt und engherzig vorkommt. Jedenfalls nahm man die Oper hier ernst, nicht als „Amüsement". Und wenn fanatische Gegner sie als Werk des Teufels und der Finsternis verwarfen, so tönt uns von der anderen Seite überaus sympathisch das Bekenntnis zur vaterländischen Kunst entgegen: die deutsche Oper wird national gewertet und für das deutsche Volk geradezu gefordert. Es glückte denn auch zuletzt, allen Widerstand zu brechen und die deutsche Oper zu eröffnen. Eine große Anzahl von Werken aus dieser Zeit ist uns erhalten, so daß wir uns gut ein Urteil über sie bilden können.

Was alles für Stoffe gewählt und was für Texte daraus gefertigt wurden, das setzt uns in Erstaunen. Soviel Geschmacklosigkeit, soviel Roheit und Gemeinheit möchten wir gar nicht für möglich halten, wie sie sich darin kundgibt, lächerlich und ärgerlich zugleich. Waren das wirklich „Dichter", die das schrieben? Sie nannten sich „Poeten" und waren doch nur erbärmliche Schreiber. Anders die Komponisten. Eine ganze Reihe hervorragender Musiker tritt uns entgegen. Ich muß mich begnügen, als den begabtesten von allen Reinhard Keiser (1674—1739) zu nennen. Um dieses Talent ist es schade. Er hätte der eigentliche Schöpfer der deutschen Oper werden können; so reich und so frisch war seine Erfindung, so glücklich und so volkstümlich seine Gestaltung. Man tut ihm zwar viel zu große Ehre an, wenn man ihn den Mozart seiner Zeit nennt; denn ihm fehlt jeder sittliche Ernst, jede künstlerische Energie. Aber eben das müssen wir tief beklagen: hier hätte ein deutscher Meister Wunder gewirkt, wenn er mit ganzer Kraft dem Ideal hätte dienen wollen. So aber blieb er „galant", wie man es damals nannte, das heißt: anmutig und oberflächlich; nur äußerlich feurig und schwungvoll, niemals aber groß und tief, warm und echt — es gibt gar viel an ihm zu bewundern und zu genießen, und doch fehlt das Beste; gerade das ist unersetzlich und wäre hier erst ausschlaggebend geworden. So stellt denn die Hamburger Oper ein recht sonderbares Gebilde dar. Von stilistischer Einheitlichkeit ist keine Rede; alles Mögliche und Unmögliche wurde zusammengeworfen. Italienische und französische Oper vor allem; dann aber auch das mittelalterliche Mysterienspiel mit seiner dreifachen Bühne; und schließlich die deutsche Volkstümlichkeit, aber nur in ihrer derbsten Erscheinung, mit dem Hanswurst. Wo man das alles zusammengoß, konnte nur ein widerwärtiger Mischmasch

entstehen. Von unten auf hätte man bauen müssen, auf nationaler Grundlage schaffen, echten deutschen Geist pflegen und nur mittelbar von den Fremden lernen. Statt dessen glaubte man höheren und niederen Geschmack zu befriedigen, wenn man auf den erborgten fremden Glanz ganz unvermittelt vermeintliche Natürlichkeit schüttete; nun hatte man gar nichts echt und gar nichts rein, weder das eine noch das andere. Auf solche Art war keine deutsche Oper zu gewinnen; da fehlte es von vornherein an der Hauptsache: an starkem deutschen Empfinden. Und so nahm das Ganze den Ausgang, der sich voraussehen ließ: der falsche Glanz verblich, die Trivialität siegte, die nackte Zote machte sich breit, und es war vorbei. Wieder einmal verlorene Liebesmühe; wir möchten uns wundern, daß die Sache so lange gehalten hat. Hier haben wir wohl das stärkste Gegenbeispiel: das war kein deutscher Geist in deutscher Musik.

Noch kürzer bestand eine deutsche Oper in Leipzig unter Nikolaus Adam Strungk (1640—1700), der von Hamburg und Dresden dorthin kam und von 1689 bis 1700 ein eigenes Opernhaus leitete. Interessant ist vor allem die Mitwirkung der Studentenschaft; aber auch hier gelang es nicht, Dauerwirkung zu erreichen. Die Zeit für die deutsche Oper war noch nicht gekommen. Immerhin dürfen wir sagen, daß die mißglückten Unternehmungen nicht ganz fruchtlos waren; sie gaben doch allerlei Anregungen und konnten später wieder aufgenommen werden. Das geschah abermals in Leipzig um die Mitte des 18. Jahrhunderts durch die Begründung des deutschen Singspiels. Und diesmal glückte eine nationale Tat, deren Bedeutung wir heute erst richtig einzuschätzen imstande sind. Ohne Übertreibung dürfen wir behaupten, daß hier eine Entwicklung einsetzt, die zu ungeahnter Höhe, in Richard Wagner zu einem stolzen Gipfel geführt und damit zugleich ihren vorläufigen Abschluß gefunden hat. Endlich beginnt es zu tagen; endlich regt sich deutsches Wesen auf der Bühne.

Auf die Dauer war die Vorherrschaft der italienischen und französischen Oper nicht zu ertragen. Sie von der deutschen Bühne, auf der man sie festen Fuß hatte fassen lassen, wieder zu verdrängen, daran war freilich nicht zu denken. Aber ihre Alleinherrschaft sollte gebrochen werden. Und das konnte nur dadurch geschehen, daß man ihr, wie einst die Franzosen den Italienern, etwas Eigenes entgegenstellte. Die früheren Versuche zu einer deutschen Oper waren daran gescheitert, daß man aus dem Bann des fremden Vor-

bildes nicht loskam, offenbar deshalb, weil man es großartig und bedeutend machen wollte und die eigene Kraft dazu nicht ausreichte. Jetzt beschritt man den einzig richtigen Weg: man folgte dem eigenen Empfinden, unbekümmert darum, ob es sich imponierend ausnahm oder nicht. Das deutsche Singspiel tritt von Anfang an so harmlos, so anspruchslos auf, daß jeder Vergleich mit der pompösen romanischen Oper von selbst entfällt. Es war wirklich etwas ganz anderes. Lange genug hat es gedauert, bis es in seinem vollen Wert erkannt wurde; dazu war das nationale Bewußtsein nicht stark genug. Zunächst mußte es sich nur überhaupt Daseinsberechtigung erringen; vorläufig wurde es neben der fremden Oper geduldet. Große Meister mußten erst kommen und ihm künstlerische Ebenbürtigkeit verleihen, bis der gewaltige und gewalttätige Richard Wagner die Deutschen dazu zwang, auf ihre Oper stolz zu sein. Leider ist der fremde Name den deutschen Werken verblieben, auch wieder aus ganz falschem Respekt und Ehrgeiz. Singspiel — das klingt gar so bescheiden und klein; so konnte man doch größere dramatische Gebilde nicht nennen. Der Name ist aber durchaus nicht gleichgültig; denn er begründet stilistisches Vorurteil. Sprechen wir von einer deutschen Oper, so suchen wir unwillkürlich in Form und Inhalt eine Parallele zur fremden. Wir wenden ja auch heute noch die fremden Ausdrücke an und finden Rezitative und Arien in den sogenannten deutschen Opern. Schon Mozart wird uns darüber belehren, daß das falsch ist; eine Kette von Irrtümern und Verwechslungen hat infolgedessen die ganze deutsche Opernkomposition umschlungen und die Gewinnung eines rein deutschen Stiles den Hörern wie den Komponisten, am allermeisten wohl den Darstellern, wesentlich erschwert. Es ist allerhöchste Zeit, sie zu brechen. Wir brauchen nur die Entstehung unseres Singspiels zu studieren, um seine Entwicklung zu verstehen.

Es fußt auf der einzig möglichen Grundlage: auf dem deutschen Liede. Wir wissen schon, daß die Romanen uns in Erfindungsbegabung, formell und stilistisch, von jeher überlegen sind. Nur im Ausdruck sind wir selbstschöpferisch. Und nur in unserem Lied kann er sich frei entfalten. Hier haben wir unser eigentliches nationales Erbgut. Nun war im Laufe des 17. Jahrhunderts das Lied verkümmert. Sehr begreiflicherweise, im notwendigen Zusammenhang mit dem Niedergang des Deutschtums überhaupt; deshalb hatten auch die Versuche zur Begründung einer deutschen Oper keinen Erfolg haben können. Im 18. Jahrhundert lebt es wieder

auf. Es erscheinen Liedersammlungen wie das „Augsburger Tafelkonfekt", herausgegeben 1733 von Valentin Rathgeber (1682—1750), und die „Singende Muse an der Pleiße" von Sperontes (Pseudonym für Johann Siegismund Scholze [1705—1750]?), 1736—1745 in 4 Teilen in Leipzig; ein buntes Durcheinander von deutschen und fremden Melodien, von sehr verschiedenem musikalischen Wert, durchaus auf gesellige Unterhaltung berechnet und damit unleugbar starkem Bedürfnis dienend, ehrlich gemeint und zum Teil recht hübsch und natürlich gehalten, jedenfalls für deutsche Sangesfreudigkeit willkommene Kost. Und dann folgen Liederkomponisten in großer Zahl, alle eifrig bestrebt, wirklich volkstümlich zu schreiben, wie Ramler es in der Vorrede zu den von ihm gesammelten „Oden mit Melodien" als das Ziel der sogenannten Berliner Schule erklärt. Ausdrücklich wird der Gegensatz zur Oper betont; und wenn man auch noch eine Zeitlang die Lieder als Oden und Arien bezeichnete, weil das eben doch vornehmer klang, so ist doch das Eis gebrochen: das deutsche Volk bekommt wieder etwas Deutsches zum Singen und braucht sich nicht mehr mit Opernmelodien zu behelfen. Das ist so außerordentlich wichtig, so überaus dankenswert, daß wir uns eine Kritik am liebsten sparen möchten.

Wir wollen wenigstens gerecht urteilen. Daß die ersten Versuche nicht gleich zum Ziel führen konnten, ist wohl begreiflich. Ein Ideal erkennen und ehrlich erstreben, heißt noch nicht, es restlos verwirklichen. Das gilt im kleinen wie im großen. Hier handelt es sich scheinbar um etwas Selbstverständliches: schlicht, natürlich, volksmäßig sollte es klingen, aber deutsch, nicht italienisch oder französisch. Es wäre ein großer Irrtum, zu glauben, dazu hätte es keiner starken Erfindungsgabe und Gestaltungskraft bedurft, es hätte sich alles von selbst ergeben müssen, sobald der richtige Weg gefunden war. Hier wie so oft sehen wir die nie genug beherzigte Erfahrung bestätigt, daß bei Lösung einer solchen Aufgabe der negative Teil viel eher gelingt als der positive. Das fremde Vorbild aufgeben, dem falschen Ehrgeiz entsagen, weder so großartig singen wie die Italiener noch so elegant wie die Franzosen, das mußte bei gutem Willen wohl möglich sein. Aber nun aus deutschem Empfinden heraus echt und wahr und warm und schön singen, den deutschen Ausdruck in seiner Art ebenso sicher und fest gestalten, wie der fremde dastand, das wäre erst ein Meisterstück gewesen. Und dabei ist noch besonders zu beachten, daß eine Opernarie immer

noch eher durch äußeren Schliff und Glanz den Mangel an innerem Gehalt zwar nicht ersetzen, aber verdecken kann; das deutsche Lied dagegen, ganz auf Innerlichkeit gestellt, vermag über seinen Wert oder Unwert nicht zu täuschen. Zu unseren Tugenden gehören unsere Schwächen; und wo die ersteren nicht siegen, erscheinen die letzteren um so deutlicher und nackter. Wer nicht wahrhaft schlicht, innig, volkstümlich singen kann, entgleist ins Kleinliche, ins Triviale. So wird gerade das auf dem Liede fußende Singspiel zum Prüfstein für das Deutschtum nach jeder Richtung: es gilt ehrlich zu sein und nichts zu beschönigen, dann brauchen wir uns auch nicht zu schämen.

Vor allem dürfen wir die Augen nicht verschließen vor der Tatsache, daß sogar hier die Anregung von außen kommen mußte. Da hilft alles nichts; es ist immer dasselbe. Längst hatten sich die Italiener neben ihrer ernsten Oper die komische geschaffen, die Franzosen neben ihrer Musiktragödie die Operette. Auch in Deutschland hatte man mehrfach in der leichteren Gattung sich versucht; entscheidend wirkte ein Anstoß, der aus England herüberkam. Eine Gesangsposse „Der Teufel ist los" oder „Die verwandelten Weiber" wurde zuerst 1743 in Berlin gegeben und dann 1752 in Bearbeitung von Christian Felix Weiße (mit Musik von Standfuß) in Leipzig zur Aufführung gebracht; zur Umarbeitung 1766 lieferte Johann Adam Hiller (1728—1804) eine neue Komposition. Damit hatten sich die beiden Männer gefunden, denen das Singspiel seine Weiterentwicklung verdankte; man pflegt mit Recht von der „Hillerschen Periode" zu sprechen und die ganze Gattung auf seinen Namen zu taufen. Ein leichter Sieg schien gewonnen. Wie durch die Erfindung der Oper in Italien schlummernde Kräfte frei wurden und starke Urbegabung sich kundgibt, so empfinden wir es auch hier: lastender Bann muß weichen, eigenes Leben wird frei. Zahlreiche Singspielkomponisten tauchen auf; ein Singspiel nach dem anderen wird geschaffen, und überall strömen die dankbaren Zuhörer in Scharen herbei. Ja es sieht so aus, als wolle diese gefällige freundliche Kunst alles andere Interesse lähmen. Wir begreifen, daß ernste Männer warnend und zürnend ihre Stimme erhoben, wie früher gegen die Hanswurstiaden, so jetzt gegen die Oberflächlichkeit, die den Sinn für hohe, edle Kunst zu ersticken drohte. Zu tadeln gab es auch wirklich genug. In dem löblichen Bestreben, das Singspiel nicht geschraubt und vornehm, sondern einfach und wahr zu

gestalten, wählte man Stoffe aus dem täglichen Leben. Da konnte es gar nicht ausbleiben, daß Text und Musik oft recht hausbacken, philiströs, fad und trivial ausfielen. Und wenn Dichter und Komponisten es recht natürlich machen und das Landleben und die Landleute schildern wollten, dann wurden sie kindisch und läppisch oder gar sentimental; und das war wohl das allerschlimmste.

Es ist eben nichts schwerer zu treffen als echte Naivität, für den Darsteller wie für den Schöpfer, gleichviel ob eines Singspiels oder eines Dramas. Schließlich wollte man sich auch nicht damit begnügen, das Volk auftreten zu lassen, und brachte doch wieder Herren aus der vornehmen Gesellschaft hinein; und nun hatte Hiller wohl recht, wenn er behauptete, Stadtleute und fürstliche Personen müßten doch in anderem Ton singen als die Bauern. Er gab ihnen also Arien statt Lieder und brachte damit stilistischen Zwiespalt in das ganze Spiel. Denn so weit waren wir damals noch lange nicht, daß wir deutsche Art auch für feinere Ansprüche genügend erachtet hätten. Der Gebildete setzte seinen Stolz darein, sich mit fremden Federn zu schmücken, französisch zu sprechen und italienisch zu singen; und wenn der Text verdeutscht war, die Weise blieb doch fremd. So zeigt uns Hillers Singspiel klar und deutlich den Zwiespalt im deutschen Wesen.

Und wenn wir nun hören, daß auch die Aufführungen viel zu wünschen übrig ließen, so erkennen wir die gleiche betrübende Ursache. Niemand konnte kunstgerecht *deutsch singen*. Ganz natürlich: wer singen lernte, der lernte es nach italienischer Manier, womöglich von einem italienischen oder doch in Italien geschulten Meister, und konnte nur Arien singen, aber keine Lieder. Dem deutschen Singspielkomponisten stand ein Personal zur Verfügung, dem der fremde Stil geläufig war, nicht aber der eigene. Entweder mußte er sich also mit sehr minderwertigen Kräften begnügen, die gar nichts konnten, oder er mußte sich zu Konzessionen bequemen. Denn dem Opernvirtuosen war das Singspiel viel zu gering; ließ er sich dazu herab, so verlangte er zur Entschädigung wenigstens eine Glanznummer, in der er sich zeigen konnte. Wir werden sehen, wie Mozart darunter zu leiden hatte und sich fügen mußte. Und mehr oder weniger alle unsere Meister bis auf Richard Wagner, der deutsche Gesangskunst forderte, aber auch nicht schaffen konnte. So undeutsch sind wir gewesen: nicht nur deutsch komponieren, sondern auch deutsch singen mußten wir erst lernen, in zähem Kampf gegen altererbtes Vorurteil.

So dürfen wir also an das Singspiel keinerlei hohe Anforderungen stellen. Es handelt sich auch gar nicht um seinen musikalischen und künstlerischen Wert überhaupt, sondern um seinen nationalen. Mit allen Fehlern und Schwächen, mit allen unleugbaren Geschmacklosigkeiten, ja sogar mit der hie und da auftretenden sehr bedenklichen Mischung von Frivolität und falscher Gemütlichkeit ist es eben doch eine Erlösung von fremdem Zwang. Immer noch besser eine Karikatur des eigenen Wesens als die ewige Anbetung und Nachahmung des fremden, die niemals zur Freiheit führen kann. Hier waren doch Ansätze zur Besserung und Weiterentwicklung gegeben. Und gar so trostlos dürfen wir es uns auch nicht vorstellen. Ich glaube allerdings, daß die meisten Singspiele für uns ungenießbar wären. Unser ganzes Empfinden hat sich zu stark verändert und ganz anderen Ausdruck gewonnen. Wir brauchen nur eine Probe zu machen, etwa mit dem damals überall gesungenen Lied „Als ich auf meiner Bleiche" aus der „Jagd" von Hiller. Es dünkt uns unfaßlich, daß man von so etwas entzückt und gerührt war. Wir dürfen uns des unleugbaren Fortschritts freuen.

Sehen wir näher zu, so werden wir uns eingestehen müssen, daß wir gar manches, worüber wir lachen, weil es uns veraltet und unmöglich scheint, durchaus nicht losgeworden sind, sondern nur in anderer, vielleicht verfeinerter und sogar raffinierter Art und Weise weiterpflegen, weil es eben zu unserem Wesen gehört und nicht herauszureißen ist. Und noch eines müssen wir immer wieder versuchen: uns nicht schon vom Text abschrecken lassen, sondern die Wirkung der Musik erproben. Da tönt doch oft eine Melodie so hübsch und anmutig, so herzlich und freundlich uns zu, daß sie uns anheimelt. Und dann ist es schon gewonnen; dann müssen wir doch sagen: Gott sei Dank, daß unser Volk sich selbst zu singen bekam. Einzelne Singspiele wären gewiß auch heute noch der Aufführung wert und des Erfolges sicher, so z. B. „Doktor und Apotheker" von Karl von Dittersdorf (1739—1799) oder der „Dorfbarbier" von Johann Schenk (1753—1836). Ich meine, Derbheiten wären eher in den Kauf zu nehmen als Sentimentalitäten wie in der „Schweizerfamilie" von Josef Weigl (1766—1846). Versuche der Wiederbelebung älterer Werke sind um so dringender geboten, als wir gerade in leichterer Gattung viel zu wenig gediegene Bühnenstücke besitzen, um das unleugbar starke Bedürfnis des Publikums zu befriedigen. Die vielbeklagte und vielgeschmähte Entwicklung der Operette bis zum Gipfel geschmack-

losen Unsinns und bis zur widerlichen Mischung von frivolen und sentimentalen Effekten war nur möglich, weil dem Volk nichts Gutes geboten wurde; da mußte es sich bald an das Schlechte gewöhnen. Hoffen wir, daß es auch damit besser werde. Und verachten wir das bescheidene Singspiel nicht in seinen Anfängen, die unsere Hoffnungen und Erwartungen spannen auf das, was aus ihnen hervorsprießen soll, auf eine der fremden ebenbürtige deutsche Oper, auf den Sieg des Deutschtums auch im Reich der dramatischen Musik. Es ist wie Morgenrot kurz vor Sonnenaufgang; das hat seinen ganz eigenen poetischen Reiz: bald wird es vollends tagen.

Bach und Händel.

Zwei Großmeister führen vom 17. ins 18. Jahrhundert herüber. Man pflegt sie zusammen zu nennen und stellt ihnen gern noch Gluck zur Seite, so wie man auch Haydn, Mozart und Beethoven zu einem großartigen Kleeblatt vereinigt. Damit ist auf Ähnlichkeit und Verwandtschaft hingewiesen, und es besteht die Gefahr, darüber die Verschiedenheit zu übersehen. Deshalb soll von Gluck erst später die Rede sein; zunächst gelte es, Bach und Händel richtig zu erfassen. Nur dem Ungeschulten können sie gleichartig erscheinen, etwa beide als ernst und streng, vielleicht sogar als langweilig, wenn dieses Eingeständnis gewagt wird, oder am Ende als veraltet, wenn sie mißverstanden bleiben. Nicht nur ihr Wirken und Schaffen selbst, sondern auch das Fortleben ihrer Werke bis auf unsere Zeit eröffnet uns Einblick in die Tiefe unseres musikalischen Deutschtums wie in seinen Niedergang. Daß überhaupt Meister, wie diese beiden, vergessen werden konnten, daß eine förmliche Wiederbelebung erfolgen mußte, will uns kaum glaublich erscheinen. Übersehen wir nicht, daß dadurch ein dauernder Besitz gefährdet und ein sicheres Urteil ganz außerordentlich erschwert wird; hoffen wir, daß wir beide endgültig wiedergewonnen haben.

* * *

Johann Sebastian Bach ward am 21. März 1685 zu Eisenach geboren und starb am 28. Juli 1750 in Leipzig. Hier haben wir einmal eine richtige deutsche Musikerfamilie. Schon der Urgroßvater war Musiker; und in ganz Thüringen war sein Geschlecht verbreitet, reich begabt und hoch angesehen, so daß der Name geradezu gleichbedeutend mit Musiker überhaupt gebraucht wurde. Hervorstechender Charakterzug ist die Gewissenhaftigkeit, mit der die Bach's ihre altererbte Begabung pflegten und bildeten: tüchtige Leute waren sie alle. Das ist der Kern ihres Wesens; und der ist echt deutsch. Auf diesem Grunde ist auch Johann Sebastians Riesengröße erwachsen. Dazu kommt gleich ebenso bezeichnend ein zweites: die Schlichtheit nach innen und außen. Von Bachs Leben ist gar nicht viel zu erzählen. Früh verlor er Vater und Mutter; von Jugend auf hat er fleißig gearbeitet und seine Kunst sehr ernst

genommen. Nach vollendetem Lehrgang fand er Anstellung in Weimar, Arnstadt, Mühlhausen und Köthen und wurde 1723 Kantor an der Thomasschule und Universitätsmusikdirektor als Nachfolger von Johann Kuhnau (1660—1722) in Leipzig. Volle 27 Jahre verwaltete er dieses Amt, zuletzt völlig erblindet; hier schuf er seine Meisterwerke; als der „Thomaskantor" lebt er in unserem Gedächtnis. Wir sehen den gewaltigen Musiker in bescheidener Stellung; ob wohl in irgendeiner Nation sonst ein einfacher Kantor und Organist von so überragender Bedeutung zu finden ist? Enge, ja kleinliche Verhältnisse vermögen den Genius nicht zu fesseln; unbekümmert um die Außenwelt schafft er rastlos und treu, bis er uns einen Reichtum hinterläßt, den wir nicht imstande sind zu begreifen, geschweige denn zu erschöpfen.

Daß seine Zeit ihn nicht verstand, das darf uns wahrhaftig nicht wundernehmen. Er hatte es auch nicht nötig, anerkannt zu werden; beinahe möchten wir sagen: er fand weder Zeit noch Ruhe, sich den Erfolg zu erzwingen. Er schuf ja nicht für seine Zeit, sondern für alle Zeiten. Wir würden aber doch sehr irren, wenn wir ihn uns vorstellen würden als versonnenen Träumer, als unpraktisch und weltfremd. Dazu war er viel zu gesund an Leib und Seele. Im Gegenteil: in ihm lebt ein feuriges Temperament, und seine Selbständigkeit weiß er wohl zu wahren. Wie er als junger Organist schon seinen Urlaub überschritt, um von Arnstadt zu Fuß nach Lübeck zu dem hochberühmten Orgelmeister Dietrich Buxtehude (1637—1707) zu pilgern, so erwies er sich auch als Thomaskantor durchaus nicht immer so gefügig, wie der Rat der Stadt es erwartete und verlangte. Wir hören von Streitigkeiten verschiedener Art. Daß er die Alumnen mit großer Unlust unterrichtete und im Jähzorn prügelte, bedeutet nur eine Episode; seine ganze Amtsführung erregte Bedenken wegen der Eigenmächtigkeit, mit der er seine kirchenmusikalischen Obliegenheiten behandelte. Er wurde mit einem Verweis und mit Gehaltsverkürzung bestraft.

Aber damit kamen sie an den Unrechten: er brauste auf und stritt mit leidenschaftlicher Heftigkeit um sein gutes Recht. Hatte er doch, als er Stadtkantor wurde, den Kapellmeistertitel opfern und seine Einnahmen schmälern müssen; seiner Selbständigkeit konnte er sich nimmermehr begeben. Natürlich nannte man Eigensinn, was für ihn künstlerische Notwendigkeit war. Wir aber freuen uns des deutschen Mannes, der bei edelster Bescheidenheit sich nichts bieten läßt, was er mit seiner Überzeugung nicht vereinigen kann. Und

wenn er als unbeugsamer Starrkopf zu keiner Nachgiebigkeit zu bewegen war, so beweist doch seine ausführliche Darlegung, wie er nicht daran schuld war, daß es Mängel zu rügen gab. Wir horchen auf, wenn er schildert, daß die alte Musik nicht mehr klingen will, also auch die neue gepflegt werden muß, und noch mehr, wenn er mit bitterer Ironie darüber sich beklagt, daß man vom deutschen Musiker alles verlange: komme es aus Italien oder aus Frankreich, so solle er es beherrschen wie ein Virtuos; und dafür wolle man ihn nicht einmal anständig bezahlen und verweigere ihm die Mittel, deren er dringend bedürfe. Hier weist der Altmeister scharf und unerbittlich auf Zustände und Anschauungen hin, die nicht nur für seine Stadt und seine Zeit gelten, sondern ganz allgemein, und aus denen sich vieles erklärt in seinem Leben und Schaffen wie bei anderen Meistern. Er war ein streitbarer Recke; danken wir ihm, daß er mannhaft eingetreten ist für die Ehre deutscher Kunst!

Und dann schauen wir das Gegenbild: sein häusliches Behagen mit Weib und Kind, im kleinbürgerlichen Rahmen, aber voll Poesie und Humor. Zweimal verheiratet, zeugte er zwanzig Kinder, von denen sechs Söhne und vier Töchter ihn überlebten. Das war überreicher Segen; aber glücklich ist er gewesen, mit seiner ersten Frau, seiner Base Maria Barbara, die schon 1720 starb, und dann mit der jungen Anna Magdalena Wülken, die ihn vortrefflich verstand, sich willig ihm fügte und ihm dafür als seine gelehrige Schülerin sogar helfen durfte bei seiner emsigen Arbeit. In Ernst und Scherz ist uns bezeugt, wie innig die Gatten verbunden waren; ihren Kindern waren sie treue, sorgsame Erzieher und beste Freunde.

Das heimelt uns an, das ist echt deutsche traute Häuslichkeit. Genial sieht es nicht aus, und blasierten Weltmenschen mag es philiströs vorkommen. So ein Stück Philisterium, wenn es doch so heißen soll, tragen wir alle in uns; es wäre besser und uns wohler, wenn wir es nicht verleugneten. Der deutsche Musiker braucht sich nicht außerhalb der Sitte, ja nicht einmal außerhalb des Lebensdurchschnitts zu stellen. Er braucht nicht von der Fremde den Schliff zu erholen und den Glanz zu erborgen, der uns von jeher geblendet hat. Solch ein Edelstein bedarf keiner täuschenden Fassung; denn hier ist der innere Wert so groß, daß keine äußere Zutat ihn zu steigern vermöchte. Wer innerlich unbedeutend ist, mag versuchen, nach außen bedeutend zu erscheinen. Wir wollen auch nicht leugnen, daß es ganz anders geartete Naturen gibt, denen ein anspruchs-

volles Auftreten Bedürfnis ist. Aber daß wahrhaft „groß" etwas ganz anderes ist als „großartig", das lernen wir an unserem Johann Sebastian als einem echt deutschen Meister und sollten es uns tief einprägen lassen von diesem herrlichen Beispiel. Nur wer deutsches Wesen von Grund aus verkennt, wird sich wundern, daß der schlichte Thomaskantor Ewigkeitswerte geschaffen hat; wer deutsch fühlt, der steht mit ihm auf dem einzig festen Grund und Boden.

Und wenn wir nun versuchen wollen, seinen Werken zu nahen und uns in sie zu vertiefen, so sind uns zwei Richtpunkte dafür gegeben. Vor allem: Bach gehört der alten und der neuen Zeit zugleich an; er vermittelt nicht nur, er vereinigt sie beide in sich, in einer Weise, die wir einzig nennen dürfen. Setzen wir kurz die Schlagworte: Polyphonie für den älteren strengen Stil, Homophonie für den neueren freien; das heißt: die ganze großartige Entwicklung, die bis zur höchsten Ausbildung der mehrstimmigen Kunstmusik, vor allem der vokalen, geführt hat, gipfelt hier in einem Wunderbau, den man immer gern mit einem gotischen Dom verglichen hat; und zugleich findet das allerpersönlichste Empfinden schon vollen, oft kühnen, ja hinreißenden Ausdruck. Uns hat hier die Technik der Komposition nicht zu kümmern. Wohl aber wird jeder, der Bach hört, die gleiche Erfahrung machen, daß er nicht nur zur Bewunderung, sondern zu lebendigstem Mitfühlen getrieben wird. Leicht und mühelos ist freilich solcher Hochgenuß nicht gewonnen. Und wenn wir ehrlich sind, so werden wir eingestehen: nicht immer glückt es uns, einheitlichen Eindruck davonzutragen. Nur zu oft mag uns gerade das, was wir zu suchen gewohnt sind, verborgen bleiben, wenn wir vor lauter ernster und strenger Kunst bei Bach nicht bis zum Verständnis seiner seelischen Ausdruckskraft gelangen können. Warum denn leugnen, daß er immer noch vielen ein Rätsel bleibt? oder daß viele sich enttäuscht und ermüdet abwenden, weil sie ihm nicht zu folgen vermögen?

Das ist die alte Zeit, die aus ihm spricht, die uns zu fern liegt, in die wir uns auch nicht willkürlich zurückschrauben können. Vielleicht von keinem Meister heißt es so oft wie von ihm, man müsse Fachmann sein, um ihn zu verstehen; und das ist nicht ohne weiteres zu verurteilen. Die Sprache seiner Musik ist uns nicht mehr geläufig; wir müßten erst wieder zu ihr hingeführt werden. Das kann aber nur durch überzeugende Aufführungen geschehen, wie sie immer wieder gefordert und noch lange nicht reichlich genug dargeboten werden. Wie schwer es auch heute noch

ist, Bach richtig zu singen und zu spielen, ist ein weiterer Beweis dafür, daß wir von dem letzten Ziel, ihn wahrhaft zu besitzen, noch weit entfernt sind. Da läßt sich nichts erzwingen; nur ganz allmählich, mit unermüdlicher Ausdauer und liebevollem Verständnis, Schritt für Schritt ist Besserung und Bereicherung zu gewinnen. Und jammerschade wäre es, wenn Bach, wie so viele behaupten, niemals dem deutschen Volk, sondern immer nur einem kleinen auserwählten Kreis von Kennern zu eigen gehören sollte. Wollen wir ruhig zugeben, daß manches von ihm nicht nur alt, sondern veraltet heißen darf. Bei welchem Meister wäre das nicht der Fall? Wahrscheinlich veraltet gerade das am raschesten, was einmal verblüffend neu erschien. Hier erblicke ich den erschwerenden Umstand darin, daß wir ermüden, wenn eine gewisse Gleichförmigkeit im Aufbau der einzelnen Stücke, die häufige Wiederkehr verschiedener musikalischer Wendungen, besonders auch der Schlüsse, unsere Teilnahme abspannt. Hören wir etwa eine Reihe Bachscher Arien nacheinander, so kann es uns vorkommen, als seien sie einander allzu ähnlich; Einförmigkeit aber lähmt das Interesse.

Und doch: je mehr wir hören, desto seltener wird uns das begegnen. Wir müssen eben lernen, nicht nur den alten Bach zu hören, sondern auch den neuen. Oft erleben wir freudige Überraschung. Ein Werk, das uns sehr kunstvoll und bedeutend scheint, uns aber kalt zu lassen droht, weil es uns nicht zu Herzen spricht, schlägt plötzlich Töne an, die uns ergreifen oder rühren. Auf einmal möchten wir sagen: das ist ja gar nicht der alte Bach! Nämlich der alte, den wir veraltet nennen, wenn wir's uns trauen. Freilich ist er's nicht, freilich ist es der neue. Aber nicht im Sinn ausschließender Gegensätzlichkeit: aus dem alten wächst der neue heraus; beide sind eins. Solche Erfahrung muß uns dann weiterführen, daß wir uns immer besser hineinhören, bis uns immer mehr und schließlich alles von lebendigem Ausdruck erfüllt wird, gerade auch das, was wir für mehr oder weniger ausdruckslos hielten, weil es uns zu ungewohnt klang. Daß die musikalische Ausdrucksmöglichkeit an gewisse Formen gebunden, in anderen beschränkt oder ausgeschlossen sei, daß man am Ende gar nur im neuen freien Stil seelisch musizieren könne, nicht aber im alten strengen, von diesem Vorurteil werden wir doch nicht mehr befangen bleiben wollen. Daß Bach ein gelehrter Musiker und der Meister der Fuge war, daß man ihn also studieren müsse, um etwas zu lernen, nicht aber hören, um zu genießen, diesen Standpunkt haben wir doch hoffentlich

überwunden. Wir wollen aber auch nicht von einem Extrem ins andere fallen und unserer Phantasie die Zügel schießen lassen in willkürlicher Auffassung und Deutung. Wir dürfen Bach nicht so lange drehen und wenden, bis er so aussieht, wie wir ihn haben wollen. Die Gefahr ist unleugbar groß. Als wahrer Tonpoet ist er erkannt worden; der Elsässer Albert Schweitzer hat über den musicien-poète sehr geistvoll geschrieben, wie es von dem Mitbegründer der Pariser Bachgesellschaft nicht anders zu erwarten war. Freuen wir uns, daß hier mit allem Nachdruck ein freies, lebendiges Erfassen des Meisters gepredigt wird; hüten wir uns aber um so mehr, die eigene Persönlichkeit in der seinigen zu spiegeln. Dazu ist er viel zu gewaltig er selbst. Der berechtigte Widerspruch gegen die einseitige Betonung des Alten darf nicht zu ebenso einseitiger Hervorhebung des Neuen in Bach verführen. Nicht eines auf Kosten des anderen preisen, sondern beides in untrennbarer Einheitlichkeit erkennen, das heißt ihn verstehen.

Damit ist die richtige Wiedergabe seiner Werke verbürgt: weder pedantisch, schulmeisterlich trocken oder steif und kalt in vermeintlich allein stilgerechter Strenge und Starrheit, noch willkürlich und absichtlich geistreich in subjektiver Manier und augenblicklicher Stimmungslaune, sondern eben so, wie es das Wesen dieser einzigartigen Musik erfordert. Der scheinbare Widerspruch zwischen Form und Inhalt muß gelöst, das Alte und Neue zugleich erfaßt werden; einem „modernen" Menschen wird das eben so wenig gelingen wie einem „Philister". Man hat Bach überschwänglich gepriesen als den Inbegriff aller Musik überhaupt; man hat behauptet, wenn alle andere Musik verloren ginge, aus Bach allein ließe sie sich wieder herstellen. Solche Übertreibungen haben wenig Sinn, vor allem nicht den sehr wünschenswerten der Deutlichkeit. Ich will lieber an Goethe erinnern, der an Zelter schreibt, eine Fuge von Bach mache ihm den Eindruck, wie wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben. Das ist ein Zeugnis für den Ewigkeitswert, der mit „Monumentalität" nicht entfernt genügend gekennzeichnet ist, für das Schaffen aus dem tiefsten Grund heraus, zugleich aber auch dafür, daß diese gewaltige Kunst Musik ist und bleibt im wahrsten und vollsten Sinn des Wortes. Und anderseits Richard Wagner: „Wie die Sphinx mit dem menschlichen Gesicht aus dem Tierleibe erst noch herausstrebt, so strebt Bachs edler Menschenkopf aus der Perücke hervor."

Da haben wir ein ehrliches Bekenntnis. Wagner erkennt „die Periode unserer Musikgeschichte, in welcher die allgemeine musikalische Sprache noch nach der Fähigkeit individuelleren sicheren Ausdrucks rang; das rein Formelle, Pedantische haftete noch so stark an ihr, daß ihr rein menschlicher Ausdruck bei Bach durch die ungeheure Kraft seines Genies eben erst zum Durchbruch kam." Hier ist der alte und der neue Bach noch scharf geschieden; und unverkennbar überwiegt für Wagners Gefühl der alte. Zu schämen braucht sich also niemand, dem es ähnlich ergeht. Aber den edeln Menschenkopf trotz der Perücke immer deutlicher wahrzunehmen, bis die altmodische Frisur uns gar nicht mehr als solche bewußt wird, das kann uns beschieden sein, wenn wir ohne Vorurteil, ehrlich und ernst, uns dem Meister hingeben, der alte und neue Zeit in sich verschmolzen hat. Dann dürfen wir mit freudigem Stolz sagen: es ist ein Deutscher, der dieses Wunder vollbracht hat.

Und nun sind wir bei dem zweiten Richtpunkt angelangt, der für uns der entscheidende ist. Woher nahm Bach seine Urkraft? Aus sich selbst und aus der Heimat, in der er wurzelte. Er hat sie nie verlassen. So gut wie gar nicht ist er gereist, nicht einmal in Deutschland. Er blieb an der Scholle haften. Das sieht wiederum sehr beschränkt aus. Ein Musiker, der das gelobte Land Italia nie betreten hat, der nicht einmal die wichtigsten Hauptstädte seines Vaterlandes kennen lernte und sogar nach Dresden hinüber von Leipzig aus nur zu flüchtigem Besuche kam, der also Zeit seines Lebens an seiner Orgel oder an seinem Arbeitstisch saß; wir möchten den Kopf dazu schütteln, so sehr widerspricht das aller Regel und Erfahrung. Wohl sagt Goethe: „Es bildet ein Talent sich in der Stille"; aber ein Großmeister der Kunst wie Bach, ist er faßbar in solcher Abgeschiedenheit? Es war auch ihm die fremde Musik nicht unbekannt; Italiener und Franzosen hat er eifrig studiert und auf sich wirken lassen, und besonders in seiner Instrumentalmusik, übrigens auch im Stil seiner Sologesänge ist deren Einfluß nachzuweisen. Aber er betrifft vielmehr die Form als den Gehalt. Auch Bach war als echter Deutscher kein formaler Erfinder. Er übernahm, was er ausgebildet vorfand, wie unsere Meister alle es getan haben. Nur daß unter seinen Händen eine merkwürdige Wandlung mit dem fremden Gut vor sich geht. Es ist als ob die Form auf ihn gewartet habe, damit er sie mit dem höchsten Edelgehalt erfülle. Nicht allein, daß er sie bereichert und vollendet, daß er sie bedeutender gestaltet, als je vor ihm ein Meister es ver-

mochte; wir haben geradezu das Gefühl, als führe er sie erst ihrer wahren Bestimmung zu, als sei sie auf ihn zugebildet, weil er ihrer bedurfte. Alles Vorhergehende dünkt uns nur Vorbereitung und Gleichnis; er bringt die Erfüllung. Und der Eindruck ist so stark, so absolut überzeugend, daß wir uns gar nicht wundern würden, wenn er der Erfinder wäre. Im Gegenteil: wir müssen es eigens lernen, es muß uns erst bewiesen werden, daß er es nicht ist.

Hier erfahren wir den Unterschied musikwissenschaftlicher Forschung und eigenen Erlebens. Wir dürfen natürlich nach dem letzteren nicht urteilen; wir müssen uns bescheiden und annehmen, was die erstere uns lehrt. Aber wir brauchen es auch nicht auszuschalten und zu verwerfen; es ist und bleibt entscheidend für unsere persönliche Stellungnahme. Die Originalität des Meisters ist überwältigend. Man zeigt uns, wie alles geworden ist, wie von allen Seiten die Fäden der Entwicklung zusammenlaufen, bis er sie fest in der Hand hält und nun alle derartig verwebt, daß sie ein neues Ganzes bilden. Diese künstlerische Tat ist es, die dann allein unser Gefühl bestimmt; wir können uns kaum vorstellen, daß das alles vor ihm einzeln schon gegeben war. Und das ist eben eine Tat deutschen Geistes; dazu ist er berufen. Die anderen erfinden, er gestaltet. Wir wollen ja nicht ungerecht sein: die Fremden haben mehr als nur das Material bereitet; sie waren auch selbstschöpferisch. Aber doch nur innerhalb gewisser Grenzen, die uns im Vergleich mit dem Herrschergebiet unseres Meisters eng gezogen scheinen. Die Universalität, die allumfassende, bleibt dem deutschen Geiste vorbehalten, diesem so viel verkannten, so viel verspotteten, der so gar nicht glänzt und blendet, der nur solid zu arbeiten versteht. Beinahe möchte man mit Schiller sagen: „Das Genie ist der Fleiß". Wörtlich werden wir das freilich nicht nehmen; aber aus ehrlicher, gewissenhafter Gründlichkeit, aus idealer Sachlichkeit wächst die unerreichte Größe heraus. Das ist deutsche Art; das ist Johann Sebastian Bach.

Wohl am wenigsten allgemein bekannt ist seine Instrumentalmusik. Wir brauchen nur das Verzeichnis der bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Gesamtausgabe durchzublättern, um uns davon zu überzeugen. Das „wohltemperierte Klavier" ist berühmt, und in Konzerten kann man manches daraus hören. Aber wie viele auch ernstere Musikfreunde sehen darin nichts anderes als ein Studienwerk! Von denen zu schweigen, die schon der Name „Fuge" abschreckt, weil sie befangen bleiben

in dem Vorurteil, Fugen seien Musik nur für den Kopf, nicht für das Herz. Wie wenigen erschließt sich die Poesie dieser musikalischen Dichtungen; denn solche haben wir hier vor uns, so gut wie etwa in den Etuden von Chopin. Und so geht es weiter, zu den Sonaten, Inventionen, Suiten, Konzerten für ein, zwei und drei Klaviere, anderseits zu den Sonaten für Violine allein und mit Klavier, zu den großen Brandenburgischen Konzerten und zahlreichen sonstigen Werken der Kammermusik. Unschwer ist die Quelle nachzuweisen, aus der er geschöpft hat; in dem „Italienischen Konzert" (für Klavier) wird sie schon durch diese Benennung klar bezeichnet. Und ebenso hat er von französischen Meistern gelernt, nicht minder aber auch die ältere deutsche Musik in sich aufgenommen, um alle Zuflüsse in einen gewaltigen Strom zu vereinigen. Viel, viel mehr sollte von dem allem aufgeführt werden; es ist ein Jammer, wenn solcher Reichtum unerschlossen bleibt.

Unbestrittener Herrscher war Bach auf der Orgel. Das erkannten schon seine Zeitgenossen, die ihn ebenbürtig neben Händel stellten. Es ist ja auch begreiflich, daß er verstanden werden mußte, wenn er selbst an dem königlichen Instrumente saß: da konnte er sich austönen in seiner ganzen Majestät. Als Orgelspieler war er bei Lebzeiten viel höher geschätzt denn als Komponist. Und er ist und bleibt der Meister auf der Orgel, die für unser Gefühl mit seinem Namen untrennbar verbunden ist. Sein freies Phantasieren soll wunderbar gewesen sein, und seine Orgelwerke sind der Höhepunkt alles dessen, was für dieses sein Lieblingsinstrument geschaffen worden ist, noch herrlicher und großartiger als seine Werke für Klavier. Präludien und Fugen, Phantasien, Tokkaten und Konzerte offenbaren eine ganze Welt, nicht allein ein ungeheures Können, sondern noch viel mehr ein Seelenleben, das alles umfaßt, was ein Mensch nur fühlen und tönen kann, vom zart und keusch sinnigen bis zum gewaltig leidenschaftlichsten Ausdruck, ebenso wahr und warm empfunden als kraftvoll überzeugend gestaltet. Ohne Übertreibung dürfen wir sagen: Bach hat alles, wirklich absolut alles. Und hier wurzelt er vollends in heimatlichem Boden; hier bekrönt sich echt nationale Kunst. Hätten wir nichts als seine Choralvorspiele, so erschiene er uns als Vollender alles dessen, was vor ihm war und nach ihm nie wieder so rein und schön erklingen konnte. Das ist wahrhaft fromme Musik: tiefste Religiosität ist der letzte Urgrund von Bachs Wesen und Schaffen; darum ist er auch der Meister deutscher Kirchenmusik geworden.

Nicht alle seine Vokalwerke tragen kirchlichen Charakter: er hat auch weltliche Kantaten, sogar humoristische, komponiert, die uns durch ihre Realistik überraschen. Aber unser Gefühl behält doch recht, wenn wir sie als Nebenerscheinungen fassen; Bachs Vokalmusik ist wesentlich Kirchenmusik, und zwar protestantische: es sind Motetten, Kirchenkantaten, Messen, Oratorien und Passionen, dazu noch eine Anzahl einzelner Gesänge. Wir brauchen nicht zu zählen. Ob die 198 Kirchenkantaten der Gesamtausgabe alle echt und ob uns damit alle erhalten sind, ob zwei, drei oder fünf Passionen geschaffen wurden, das hat uns hier nicht zu kümmern. Um so lauter müssen wir die Klage wiederholen, daß wir von all dieser Herrlichkeit viel zu wenig kennen. Einzig die Matthäuspassion wird sehr oft aufgeführt, vielleicht auch noch das Weihnachtsoratorium und die Hohe Messe, schon die Johannespassion viel zu selten. Die Motetten besonders an einzelnen bevorzugten Pflegestätten; von den Kantaten doch immer nur einzelne. Es ist auch nicht zu leugnen, daß jede Aufführung eine starke Anstrengung bedeutet, wenn allen hohen Anforderungen einigermaßen genügt werden soll.

Bach kann man nicht beliebig einmal singen wie irgend etwas anderes auch. Sämtliche Mitwirkende, Solisten, Chor und Orchester müßten mit Bach vollständig vertraut und von einem Dirigenten geführt werden, der seiner Aufgabe gewachsen ist. Das läßt sich nur durch unausgesetzte, eifrige und strenge Schulung erreichen; es müßte das ganze Jahr hindurch Bach gesungen werden, nicht nur hie und da einmal. Es nützt nichts, ein einzelnes Werk, das man geben will, fleißig zu proben; gerade an der Matthäuspassion kann man beobachten, wie wenig stilgerecht sie gelingt, selbst wo sie regelmäßig, etwa gar alljährlich aufgeführt wird. Daß es eigene Bachvereine gibt, die zwar nicht ausschließlich, aber doch vorzugsweise und vor allem ständig Bach singen, zeigt den Weg zum Ziel. Wir werden uns doch nicht damit trösten, daß Bach selbst nur mangelhafte Wiedergabe seiner Werke erreichte, und damit abfinden, daß sie eben zu schwer sind? Unser Stolz sollte es sein, Bach endlich richtig und würdig aufzuführen. Mögen die Meinungen im einzelnen darüber auseinandergehen, wie man ihn aufzufassen und anzufassen habe, darin sind wir doch alle einig, daß hier die höchste und größte Aufgabe gestellt ist für unser ganzes Musikleben. Die technischen Schwierigkeiten sollten nicht entmutigen.

Gewiß wird von jeder einzelnen beteiligten Stimme viel verlangt, besonders viel ungewohnte Leistung. Wir sind es nicht gewöhnt, die Stimme instrumental zu behandeln; wir wollen immer gleich und allein den Ausdruck haben und geben. Und wir fürchten im Technischen stecken zu bleiben, wenn wir diese Tonfiguren singen sollen. Es gehört reife Musikalität dazu, um in den Wunderbau einzudringen, um in der reichen Polyphonie, in dem vielverschlungenen Stimmgewebe sich zurechtzufinden. Wem das zu anstrengend ist, der muß freilich verzichten. Wer sich aber die Mühe nicht verdrießen läßt, sich durchzuarbeiten zu wahrer musikalischer Freiheit, dem erschließt sich ein Ausdrucksgehalt von ungeahnter, unsagbarer Fülle. Was ist deutsch: an der Oberfläche haften oder in die Tiefe dringen, aus Bequemlichkeit verzagen oder begeistert, mit voller Hingebung, mit Einsetzen aller Kraft und Energie das Ziel gewinnen? Bach ist nicht nur selbst urdeutsch, er zwingt uns auch, uns als Deutsche zu bewähren; sonst werden wir an ihm zuschanden.

Ist das aber auch alles wahr und sicher? werden wir belohnt und finden wir volles Genügen? Ist Bachs Frömmigkeit auch die unsere; vermag seine Kirchenmusik auch unser religiöses Gefühl zu befriedigen? Der alte und der neue Bach, bilden sie auch hier eine höhere Einheit? Wieder hat er die Formen übernommen, teils eigene, teils fremde. Wir haben Rezitativ und Arie; wir hören in der Passion den biblischen Erzähler, die handelnden Personen und die Chöre; alles im Anschluß an die vorausgehende Entwicklung. Wenn wir ehrlich sind, werden wir eingestehen, daß der Text uns oft befremdet, wenn nicht gar abstößt, zumal wenn er schwülstig oder süßlich wird. Das widerstreitet unserem Geschmack, das gilt uns mit Recht als veraltet. Und wenn Bach sich in Gleichnisse und Auslegungen vertieft, die uns fernliegen, wenn er förmlich predigt in einem Ton, der uns konfessionell beschränkt vorkommt, dann regt sich in uns doch der Verdacht, sein ganzes Christentum sei am Ende gebannt in Orthodoxie, in lutherische Strenggläubigkeit; dann fürchten wir, das ewig Wahre, menschlich Ergreifende fehle seiner Religiosität; und dann vermissen wir gerade den Ausdruck, der uns die Kirchenmusik lieb und wert macht. Es ist nicht zu leugnen, daß manche Einzelheit für uns ungenießbar ist. Wir dürfen sie ruhig opfern. Man wird streichen dürfen, besonders Sologesänge, schon ihrer Gleichförmigkeit und Länge wegen. Aber verschwindend wenige sind es, die davon be-

troffen werden. Es mag uns gehen wie in Mozarts Opern und Schuberts Liedern: nur der Text allein will uns hie und da beirren; sobald die Musik dazukommt, wirkt er ganz anders. Oft können wir gar nicht glauben, daß es dieselben Worte sind, die wir gesungen hören. Denn nicht auf den Wortlaut kommt es an, sondern auf die Idee, auf den Gehalt; die Musik erschließt ihn trotz dem veralteten Text. Und wenn er geschmacklos wäre, Bach hat ihn komponiert, weil er ihn verstand, richtiger und schöner und wahrer als der Dichter, der ihn schrieb. Bachs Religiosität ist echt deutsch: er glaubt und erfaßt das, woran er glaubt, mit seinem ganzen Herzen, so innig und warm, so heilig und treu, daß wir ihn darum beneiden möchten. Ihm sind die Heilswahrheiten nicht kalte, starre Lehrsätze, sondern beglückende Erfahrung; ganz persönlich steht er zu seinem Gott und führt uns unmittelbar zu ihm hin. Nur so ist es zu erklären, daß er als Protestant auch Messen komponieren konnte: durch das konfessionell Trennende hindurch erfaßt er das allgemeinsam Christliche. Und als ganzer, voller Mensch tönt er es uns zu, in allerlebendigster, eigenster Sprache. So wird gerade auch seine Kirchenmusik gewaltig groß, kühn und leidenschaftlich, daß wir staunen über solche Freiheit des Empfindens. Wenn man ihn den mystischen Lyriker nennt, so ist das nicht falsch: tief innerlich, ahnungsvoll, wird er zum Dichter seelischer Geheimnisse. Es ist aber nicht erschöpfend; denn er kann auch furchtbar erschüttern und unerhört dramatisch steigern. Aus der Innerlichkeit steigt die Größe empor.

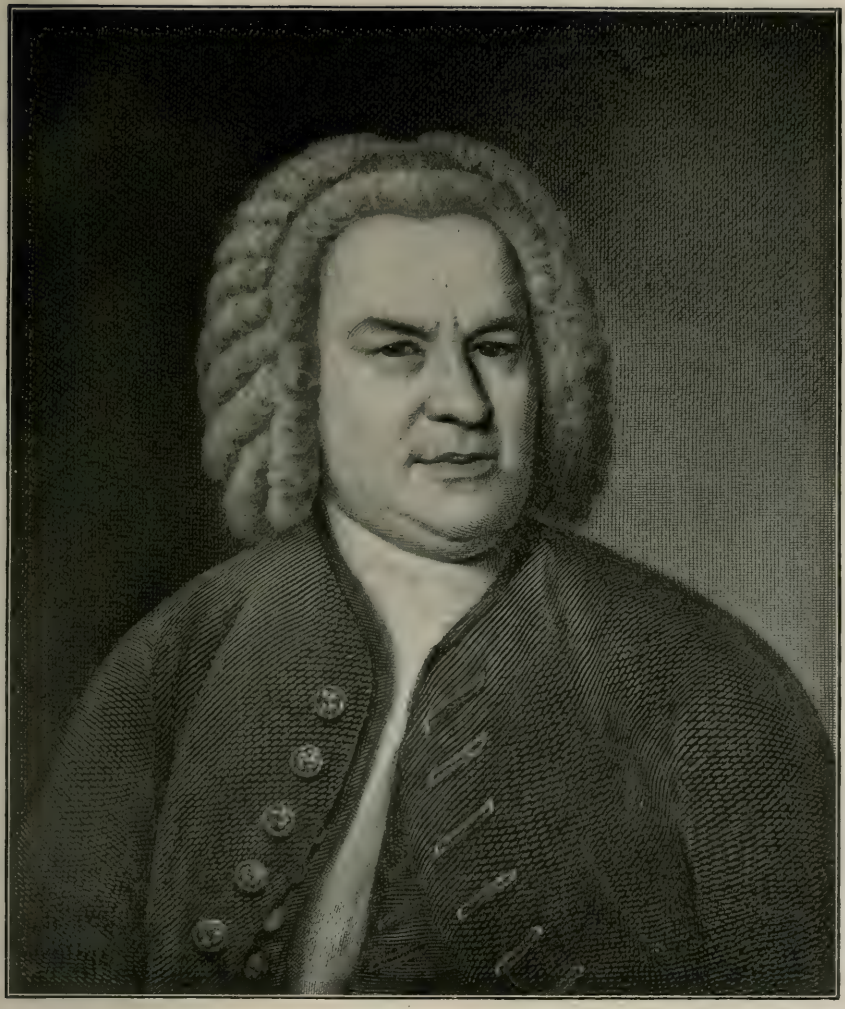
Wie urgewaltig seine Chöre wirken, das ist mit Worten nicht zu schildern. Es ist, als ob er alles Volk in seinen Bann zöge, daß es in seiner Gesamtheit künden muß, was er empfindet. So kunstvoll und schwierig die Chöre sich darstellen, so echt volkstümlich ist ihr Ausdrucksgehalt. Bach ist ein Mann des Volkes im schönsten und wahrsten Sinn des Wortes; wir sollten uns stolz und glücklich fühlen, wenn wir mitsingen dürfen. Dagegen sind die Arien als Sologesänge einzelnen Bevorzugten vorbehalten und muten uns oft recht wenig heimatlich an, besonders wenn zu der Singstimme noch ein konzertierendes Soloinstrument hinzutritt, wie es damals üblich war. Da haben wir mehr den Eindruck der ausgefüllten Form als des unmittelbaren seelischen Musizierens; und es bedarf vollendeten Vortrages, um nicht ins Schablonenmäßige zu verfallen. Stücke wie das wundervolle „Erbarme dich, mein Gott" (für Alt) in der Matthäuspassion (mit obligater Violine) im Ver-

gleich mit der Tenorarie „Ich will bei meinem Jesu wachen“ (mit Oboe) zeigen den Unterschied. Bei sorgfältiger Auswahl finden sich viele schöne, ergreifende und charakteristische Arien, wenn wir auch oft die uns fremd und befremdend klingende Koloratur in den Kauf nehmen müssen. Um so herrlicher sind die als Arioso oder Rezitativ bezeichneten kürzeren Sätze, wie das wunderbare „Am Abend, da es kühle ward“ (für Baß), das rührende „Er hat uns allen wohlgetan“ (für Sopran), das klagende „Erbarm' es Gott“ (für Alt) in der Matthäuspassion, das dramatisch bewegte „Mein Herz“ (für Tenor) in der Johannespassion, denen sich viele ähnliche in den Kantaten anreihen. Es will uns geradezu leid tun, wenn eine lang ausgeführte Arie darauf folgt, die wir nicht anders denn als Abschwächung empfinden können; oft wird man sie einfach weglassen dürfen. Statt Arioso und Rezitativ aber sollten wir deutsche Bezeichnungen haben; leider besitzen wir heute noch keine solchen für deutsche Deklamation, wie sie hier vom italienischen Vorbild sich losringt, indem die Musik frei und wahr, ohne formelle Hemmung, dem seelenvollen Ausdruck dient.

Rein deutsch aber sind die Choräle. Da nimmt Bach das Kirchenlied auf, von dem wir wissen, daß es im Volkslied wurzelt. Er gestaltet mit höchster Kunst der Stimmführung und Harmonisierung Meistergebilde des vierstimmigen Satzes; aber es sind und bleiben Lieder mit volkstümlicher, leicht eingänglicher Melodie. Die ganze Gemeinde kann und soll sie singen; auch in den Kantaten und in den Passionen sind sie so gedacht, im Gegensatz zu den kunstvollen Chören. Alle Gläubigen sollen sich darin betend vereinigen, und es ist bedauerlich, daß das in den bei uns üblichen Aufführungen, die im Konzertsaal stattfinden, nicht möglich ist. Bach gehört in die Kirche. Seine Musik ist Gottesdienst und rechnet nicht auf ästhetisches Genießen, sondern auf lebendigste Anteilnahme aller Gleichgesinnten. Der Choral ist das ideale Zeugnis deutschen Gemeinsamkeitsgefühles in allem, was uns heilig ist. Wohl hat Bach auch figurierte Choräle, das heißt Kirchenlieder in reichster musikalischer Umrahmung; oder er stellt einen Choral als musikalischen Bestandteil in ein großartiges Satzgefüge mitten hinein, wie in dem unvergleichlichen Eingangschor zur Matthäuspassion. Aber am reinsten und unmittelbarsten wirkt die schlichte und doch so erhabene Weise, wenn sie alleinsteht, wie am Anfang und Schluß einer Motette und Kantate oder wie in selbständiger Einfügung in den Passionen. Und wie weiß Bach durch feinste

Beugung wechselnden Ausdrucksgehalt abzutönen: wie ganz anders klingt die in der Matthäuspassion mehrfach verwendete Melodie zu der ersten Strophe „Erkenne mich, mein Hüter" und zur letzten „Wenn ich einmal soll scheiden" mit dem fragenden und flehenden Halbschluß. Wir könnten uns gar nichts Ergreifenderes und Rührenderes denken als diese Weise in dem Augenblick, da es heißt, daß Jesus verschied; wer wollte sich da ausschließen? Gehören wir doch alle zu der Nation, deren ganzes Wesen, deren ganzer Gehalt nach Richard Wagners begeistertem Ausspruch in Bach sich verkörpert, hoffentlich heute noch und heute wieder, nicht nur in vergangener Zeit, sondern für alle Zukunft.

Denn daß dieser Meister noch einmal vergessen werden könnte, wie er es leider bis vor hundert Jahren war, das wollen wir doch nicht fürchten. Beschämt und bekümmert fragen wir, wie das möglich war, und finden die Antwort niemals in rein musikalischer Betrachtung. Vergessen — das ist eigentlich nicht das richtige Wort; es muß heißen: unerkannt und verborgen. Vergessen wird so mancher, wenn die seinen Werken und ihrer Wirkung zugemessene Zeit verstrichen ist; dem einen ist längere Frist gegönnt, dem anderen kürzere. Unerbittlich geht die Entwicklung weiter und schreitet erbarmungslos weg über vieles, um das es recht schade ist. Ein großer Meister aber bleibt nicht vergessen; er erlebt Wiedererweckung, oft geradezu Wiederentdeckung. Sehr häufig hängt sie mit anfänglicher Überschätzung und folgender Unterschätzung zusammen. Von alledem ist bei Bach keine Rede. Jeder große Meister greift seiner Zeit so weit vor, daß erst spätere Generationen ihn zu fassen vermögen, ist also in diesem Sinn Zukunftsmusiker. Bach faßt das Alte und Neue zusammen, ist also Vergangenheit und Zukunft zugleich. Für welche Zeit bedeutet er Gegenwart? Das 18. Jahrhundert hat wenig von ihm gewußt, das 19. hat sich zu ihm herangetastet. Wir dürfen nicht vergessen, welche Wandlung in dieser Epoche geschehen ist, wie einerseits die Kirchenmusik verflachte, weil das religiöse Gefühl verknöcherte, wie anderseits die weltliche Musik in unerhörtem Aufschwung entscheidenden Einfluß und Vorherrschaft gewann. Für Bach blieb da kein Raum; seine Zeit schien überhaupt nicht kommen zu wollen. In unbegreiflicher Größe ragt er auf, aber einsam, ohne Wirkung auf Breite und Tiefe. Als der zwanzigjährige Mendelssohn 1829 in Berlin eine Aufführung der Matthäuspassion unternahm und durchsetzte, die erste seit dem Tode ihres Schöpfers, erschien seine mutige



Joh. Seb. Bach

Tat als ein kühnes Wagnis. Sie ist national nicht minder bedeutsam als künstlerisch bewundernswert; wir wollen sie dem begeisterten Verehrer Bachs besser danken als die Singakademie sie dem „Judenjungen" lohnte, der damit den alten Zelter beschämte. Es war ein Vorstoß, noch kein voller Sieg; so rasch war der nicht zu gewinnen. Langsam und zögernd folgten andere Städte dem erhebenden Beispiel, München erst 1842 unter Franz Lachner.

Hier treffen wir auf einen wichtigen Gesichtspunkt. Bach ist Norddeutscher; bis heute ist Norddeutschland in Pflege und Verständnis seiner Musik entschieden weit voraus. Es sei nur an die vorbildlichen Leistungen des bekannten und mit Recht berühmten Riedelschen Chorvereins in Leipzig erinnert, der 1859 die H-moll-Messe mustergültig aufführte und geradezu eine Tradition geschaffen hat. Süddeutschland stand, sehr begreiflicherweise, immer vorwiegend unter dem Einfluß der Wiener Meister; deshalb haben dort auch Händel, Mendelssohn, Schumann, Brahms schwer Eingang gefunden; mit Richard Wagner ist es bekanntlich ganz anders gegangen. Nun wissen wir freilich, wie hoch Mozart und Beethoven Bach und Händel geschätzt haben; aber von da ist es noch ein weiter Weg bis zur allgemeinen Besitzergreifung. An Bach scheidet sich der deutsche Norden und Süden; nicht etwa nur konfessionell, sondern völkisch, wie in so vielem anderen auch, aber besonders deutlich. Da läßt sich nichts erzwingen, nur hoffen und arbeiten. Nord und Süd müssen einander noch viel näher kommen, sich ganz verstehen lernen, weniger sich ausgleichen als sich ergänzen und vor allem sich vereinigen in wahrhaft gesamtdeutschem Denken und Fühlen. Dann kann Bach Gemeingut seines Volkes werden. Er ist der wahre Prophet des Alldeutschtums im schönsten, echtesten Sinn. Mag er dem Norden näherliegen als dem Süden, vertraut werden kann und soll er beiden.

Wenn wir einmal alle so deutsch sind, wie wir es werden müssen, um fernerhin zu bestehen, dann ist seine Zeit gekommen. Es gilt, uns dazu zu erziehen, nicht mit Gewalt, sondern mit Geduld und liebevoller Überzeugung. Er hilft unserer Schwachheit auf, wie es in der Bibel heißt; so oft wir ihn hören, werden wir unser selbst sicherer und unseres Deutschtums gewisser. Das ist ein herrlicher Trost; es ladet aber auch ernste Verantwortung auf alle, die es angeht; niemand darf sie leicht nehmen. Sonst könnte uns gelten, was die Rheintöchter in Richard Wagners „Götterdämmerung" von dem jungen Helden Siegfried klagend und vorwurfsvoll singen:

„Ein hehrstes Gut ward ihm gegönnt; daß er's verworfen, weiß er nicht." Davor möge ein gütiges Schicksal uns bewahren; aber ohne ehrliche Arbeit kann's nicht gelingen. Mit bewußter Anstrengung müssen wir uns unsern Bach zu eigen gewinnen, ehe es für immer zu spät ist. Dieser deutsche Geist in deutscher Musik darf uns nicht verloren sein.

Auch seinen Söhnen sind Ehrenplätze bereitet. Daß der große Vater sie nicht erdrückt, bezeugt uns die Dauerkraft der Familienbegabung, obschon wir sie in weitem Abstand an ihm messen. Der älteste, Wilhelm Friedemann (1710—1784), genannt der Halle sche Bach, weil er dort jahrzehntelang als Organist tätig war, des Vaters Liebling, hätte bei reicher Begabung Bedeutendes leisten können, entgleiste aber leider in Zuchtlosigkeit, die sich im Leben wie im Schaffen immer rächt, und bietet das traurige Bild eines gänzlich aus der Art geschlagenen Sohnes, um so bedauerlicher, als seine Kompositionen an innigen wie an kühnen Ideen nicht arm sind. Der zweite, Philipp Emanuel (1714—1788), genannt der Berliner oder Hamburger Bach, gewann rasch viel größeren Ruhm als sein Vater. Auf ihn, nicht auf Johann Sebastian, bezieht sich Mozarts bekannter Ausspruch: „Er ist der Vater, wir sind die Buben." Nicht nur theoretisch in seinem hervorragend bedeutenden Lehrbuch „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen", sondern ebenso praktisch durch zahlreiche Klavierwerke, hat er die Entwicklung des Klavierspiels mächtig gefördert und die Ausbildung des Sonatenstils in die Bahn gelenkt, die schließlich in Beethoven den Gipfel erreichen sollte. Seinem Vater gegenüber erscheint er zierlich, anmutig und fein, „galant", wie man es damals nannte, für unser Gefühl geradezu modern. Das französische Vorbild ist unverkennbar, die außerordentliche Beliebtheit seiner Musik bei den Zeitgenossen wohl erklärlich: sie war viel leichter und bequemer zu genießen. Haydn und Mozart haben sich als seine Schüler bekannt; er bildet ein wichtiges Bindeglied zwischen der älteren und neueren Zeit. Von dem dritten, Johann Gottfried Bernhard (1715—1739), ist hier nichts zu sagen. Der vierte, Johann Christoph Friedrich (1732—1795), genannt der Bückeburger Bach, weil er dort Kapellmeister war, kann ebenfalls übergangen werden. Der jüngste, Johann Christian (1735—1782), heißt der Mailänder oder englische Bach, weil er erst Kapellmeister und Domorganist in Mailand war, wo er katholisch wurde, also von der Konfession

des Vaters abfiel, dann aber seine Haupttätigkeit in London entfaltete, wo er hochangesehen und gefeiert war. Er ist es, der auf den jungen Mozart stärksten Eindruck gemacht und Einfluß geübt hat; sehr eigenartig vermittelt er die Beziehungen zu Süddeutschland in seiner melodisch reichen, gesanglich einschmeichelnden Musik, so daß er in dieser Beziehung neben seinen Bruder Philipp Emanuel gestellt werden darf. Außer den Söhnen hat noch eine stattliche Anzahl von Schülern Johann Sebastians Geist eingeatmet. Aber freilich nur einen Hauch, der nicht genügte, um sich auf der Höhe zu halten. Es ist die alte, immer wiederkehrende Erfahrung: technisch, formell läßt sich von einem Meister lernen. Dann aber droht die Gefahr der Unselbständigkeit: was bei ihm originell und deshalb notwendig war, das wird bei seinen Nachahmern zur Schablone, zur Manier, die verflachen und versanden muß, weil sie innerlich nicht begründet und gefordert erscheint. Wer Eigenes zu sagen hat, sagt es auf eigene Weise. Johann Sebastian Bach steht so einzig da, daß wir eine lebendige Fortsetzung seines Werkes, eine von ihm ausgehende Tradition gar nicht erwarten dürfen. Um so stärker und umfassender ist der Einfluß seines Geistes und seiner Kunst auf einzelne spätere Meister zu beobachten.

* * *

Georg Friedrich Händel, geboren am 23. Februar 1685 zu Halle an der Saale, gestorben am 14. April 1759 in London, ist Bachs Zeitgenosse im buchstäblichen Sinn des Wortes, aber nach innen und außen eine ganz andere Natur. Von stattlichem Wuchs und außergewöhnlicher Körperkraft, in stolzer Haltung, Miene und Gebärde, voll Energie und Selbstbewußtsein, stellt er eine der imponierendsten Musikererscheinungen dar, die wir kennen. Er hat die Welt gesehen: länger als drei Jahre weilte er in Italien; dann ging er von Hannover aus nach England, erst nur zu kürzerem Aufenthalt, bald zu dauerndem; ein ganz anderer Lebenslauf als der von Johann Sebastian Bach, dem Einsiedler. Händel ist denn auch in seinem ganzen Schaffen nicht intim und einsam, sondern von breit ausladender Wirkung und schon bei Lebzeiten bekannt und berühmt gewesen; er wußte sich durchzusetzen, allen Widerständen zum Trotz. Vor uns steht er als der Meister des Oratoriums; darauf ruht seine geschichtliche Größe. Und darüber vergessen wir nur allzuleicht, daß er als Opernkomponist begann, daß wir ihn als Dramatiker zu fassen haben. Gleich zu

allererst schrieb er (1705 und 1708) vier deutsche Opern für die Hamburger Bühne, von denen nur die „Almira" erhalten ist, dann etwa vierzig italienische. Er gehört zu den deutschen Musikern, denen es gelang, den italienischen Opernstil sich so vollständig zu eigen zu machen, daß sie in Italien selbst vollen Erfolg gewannen und gar nicht mehr als Fremde angesehen wurden. Auch seine deutschen Opern waren nicht reindeutsch, sondern, dem damaligen Geschmack entsprechend, mit italienischer Weise vermischt. In London leitete er von 1720 an die neugegründete Royal academy of music; so hieß hier (wie in Paris) die große, natürlich italienische Oper. Er holte sich selbst aus Dresden und später aus Italien die hervorragendsten Sänger und Sängerinnen und bereicherte den Spielplan durch eigene Werke; und als ein Konkurrenzunternehmen der Akademie den Todesstoß versetzte, versuchte er die Oper im Coventgardentheater auf eigene Rechnung zu führen, bis er auch das trotz allem Aufgebot von Willenskraft und Meisterschaft aufgeben mußte. Und auch dann noch erzwang er gelegentlich Opernaufführungen mit einem von ihm zusammengestellten Personal. Einen Schlaganfall, die Folge unvermeidlicher Überanstrengung, hatte seine riesenstarke Natur bald überwunden. Wäre er ihm erlegen, so hätten wir nur den italienischen Opernkomponisten Händel und hier gar nicht weiter von ihm zu sprechen.

Nun aber folgen erst seine größten Meisterwerke, die Oratorien. Erinnern wir uns, wie das Oratorium parallel mit der Oper entstanden und entwickelt worden ist, wie es von Anfang an, wenn auch nicht ausschließlich, in dramatischer Richtung sich bewegt. Zum erstenmal ergreift jetzt ein großer Musiker, der zugleich der geborene Dramatiker ist, die vermeintliche, immer wieder zu Unrecht gescholtene Zwittergattung, um ihren Stil und Charakter endgültig und unzweifelhaft festzustellen. Wieder ist es ein Deutscher, der einer fremden Form den ihr bestimmten Ausdrucksgehalt verleiht und dadurch ihre eigentlichste Berechtigung, ihr wahres Wesen offenbart. Und wieder ist er für unser Gefühl ihr Schöpfer, obwohl er sie nicht erfunden hat. Händels Oratorien sind Dramen, nicht nur äußerlich in der üblichen Einteilung in drei Akte, sondern vor allem innerlich, mit ihrer packenden Gewalt und Steigerung. Nur sind sie nicht für das Theater gedacht und gehören nicht auf die Bühne. Sie behandeln größtenteils Stoffe, die sich zur szenischen Darstellung gar nicht eignen würden; um so williger ergänzt sie unsere lebhaft erregte Phantasie. Mit Vorliebe wählt Händel

heroische Gestalten aus dem Alten Testament; denn auf das Erhabene war sein Sinn gerichtet. Auch er ist eine echt religiöse Künstlerseele. Er vertieft sich nicht wie Bach in die Geheimnisse des Glaubens; er kündet nicht innig und hingebungsvoll eigenes Erlebnis. Sondern er erschaut die Großtaten Gottes in ihrer ganzen Majestät und läßt sie vor unseren Augen und Ohren sich abspielen. Nur in „Israel in Ägypten" hat er den Erzähler beibehalten, wie es in der Passion üblich ist; der „Messias" aber heißt stilistisch richtiger nicht Oratorium, sondern ein Kranz von Kantaten, wie das Weihnachtsoratorium von Bach.

Sonst aber treten die handelnden Personen unmittelbar in schärfster Charakteristik vor uns auf. Und nicht nur einzelne, sondern ganze Völkerscharen. Immer werden Händels Chöre als Prachtstücke, als entscheidend für die Gesamtwirkung seiner Oratorien, als ganz einzigartig und unübertrefflich gepriesen und bewundert werden. Kein anderer Meister hat es vermocht, uns so wie er Völkerschicksale aus dem Mund der Völker selbst zuzutönen. Was nur ein Volk fühlen kann in allen erdenklichen Lebenslagen, in Freud und Leid, in Kampf und Sieg, zu Lob und Dank und Preis, wie in Trauer und Not und Elend, zur Klage und zum heißen Gebet um Rettung und Erlösung, das ist hier in herrlichen, hinreißenden Chorgesängen zum Ausdruck gebracht. Diese Sprache der Volksgemeinschaft ist das eigentliche deutsche Moment in Händels Kunst. Und seine Chöre sind bei aller musikalischen Meisterschaft nicht entfernt so schwer und anstrengend zu singen, wie die von Bach, sondern geradezu volkstümlich und allgemeinverständlich gehalten und eben dadurch berufen, auf jede Hörerschaft zu wirken, die nur einigermaßen empfänglich ist für urkräftige Musik. Gerade durch diesen Gegensatz tritt Händel ergänzend neben Bach, der ja niemals irgend ein rein dramatisches Werk, geschweige denn eine Oper komponiert hat. Die Opernkompositionen waren für Händel die beste und gründlichste Schulung und Vorbereitung: uns will es dünken, als sei er nur deshalb Opernkomponist gewesen, um der Meister des Oratoriums werden zu können. Die ganze Gattung ist durch ihn vollendet, und jeder spätere Versuch einer Fortsetzung wird an ihm zu messen sein.

Anders urteilen wir über die Sologesänge. In seinen Rezitativen und Arien bleibt Händel viel mehr als in seinen Chören im Bann des fremden Vorbildes befangen. Wir wollen sie nicht als opernhaft brandmarken; viele sind wunderschön und

tief ergreifend, fast alle sehr energisch gefärbt und prachtvoll deklamiert. Aber von deutscher Lyrik ist keine Rede, und mit der verwendeten Koloratur vermögen wir uns nicht immer zu befreunden. Wir sollten aus Händels vergessenen Opern möglichst viel wertvolle Arien ausgraben und dürften dafür in den Oratorien manche weglassen. Die (wie bei Bach) schwierige und viel umstrittene Frage, wie man Händel stilgerecht aufzuführen hat, ist hier nicht zu erörtern; gegen jede Art der Bearbeitung lassen sich Einwände erheben. Die Hauptsache ist und bleibt doch immer, daß er uns überhaupt nicht verlorengehe. Das gilt auch von seiner Instrumentalmusik, seinen Werken für Klavier und Orgel, auf der er Meister war wie Bach, seiner Kammermusik und vor allem den zwölf Concerti grossi für Streichinstrumente, die uns seine ganze gewaltige Persönlichkeit wie im Brennspiegel zeigen — lauter Zeugnisse für deutschen Geist in fremder Form.

Dürfen wir nach dem allem Händel den Unsern nennen wie Bach? Die Engländer machen ihn uns streitig; sie nehmen ihn für sich in Anspruch, und wir müssen wohl bekennen: nicht ohne Grund und Berechtigung. In London hat er gelebt und geschaffen; England hat ihm die ersten Triumphe bereitet und ist bis heute die Stätte, da er gefeiert wird. Und zwar so gefeiert, wie ein Künstler einzig gefeiert werden kann und soll: durch ständige Aufführung und begeisterte Aufnahme seiner Werke. Da hat er seine wahre Heimat, da gehört er dem ganzen Volk. Der Engländer ist stolz auf seinen Händel wie auf seinen Henry Purcell (1658—1695), den bedeutendsten Komponisten, den England hervorgebracht hat und dessen Werk in Händel gekrönt erscheint. Wiederum das nationale Moment unverkennbar, beneidenswert sicher und enthusiastisch in Empfindung und Wirkung. Denn wohlgemerkt: wenn Händel auch zuerst mit seinen italienischen Opern in London Fuß gefaßt und Erfolg errungen hat, so ist er doch als Meister des Oratoriums erst in England auf den Gipfel des Ruhmes gelangt; seit dem „Messias" (1742) war er allgemein und unbedingt gefeiert. Den Opernkomponisten Händel hatte man als Fremden bewundert, den Schöpfer der Oratorien nahm man als Eigenen auf; keinem Engländer wird es einfallen, Händel als Deutschen zu lieben. England ist das Land des Händelkultus, der Händelfeste, der Händeltradition. Er hat dort geradezu Schule gemacht, nicht persönlich wie Bach, sondern in anderem Sinn durch den weitreichenden Einfluß, den seine Weise mit zwingender Gewalt

auf die englischen Musiker ausübte. Deutschland ist dagegen in jeder Beziehung weit zurückgeblieben. Nicht daß Händels Werke so verschüttet wären wie die von Bach: wir hören von Aufführungen, besonders des „Messias", schon bald nach seinem Tode, allerdings nur vereinzelt und nicht immer gelungen. Bekannt ist Beethovens gläubige Verehrung für Händel, den er mit Bach in einem Atem zu nennen pflegte, da er diesen beiden Meistern, mit starker Betonung ihres Deutschtums, allein von allen den Alten Genie zuerkannte. Mozart, der Dramatiker, stand Händel noch näher als Bach; den „Messias" und einige kleinere Werke hat er sogar selbst bearbeitet, als sie in Wien aufgeführt werden sollten.

Um aber die Oratorien in guter Wiedergabe bekannt zu machen, mußten sich erst leistungsfähige Chorvereinigungen bilden; fähige Dirigenten mußten sie begeistern, wie Johann Adam Hiller es in Berlin und Leipzig vermocht hatte. Schließlich mußte ein Mann kommen wie Friedrich Chrysander (1826—1901), der sein ganzes Leben in Wort und Tat der einen Aufgabe weihte, Händel den Deutschen zu schenken. Er war die Seele der deutschen Händelgesellschaft, die zuletzt auf seinen zwei Augen stand; ihm verdanken wir die erste Gesamtausgabe, die er mit unendlicher Mühe und großen Opfern zustande brachte. Er bearbeitete die Werke seines Lieblingsmeisters und setzte ihre Aufführung durch. Mag man über seine Bearbeitungen (wie über die von Mozart und von Robert Franz) noch so kritisch urteilen, wie sie ja in der Tat musikalische und poetische Bedenken genug zu erwecken geeignet sind, unbestreitbar bleibt das Verdienst, Händel in Deutschland erst wahrhaft eingeführt zu haben. Chrysanders unbeugsamer Energie gelang es, das Eis zu brechen; es war das Gewicht seines Namens, das entschied. Man konnte einfach auf die Dauer Händel nicht mehr vernachlässigen; man mußte Stellung nehmen, und damit war die Hauptsache gewonnen. Alle Einzelbemühungen waren bis dahin mehr oder weniger an der Teilnahmlosigkeit des Publikums gescheitert; jetzt wurde es anders, und es sieht so aus, als sei diesmal dem Erfolg auch Dauer beschieden.

Es ist sehr interessant und lehrreich, nachzuforschen, warum gerade Händel bei uns so langsam und so schwer Boden gefaßt hat; wir fragen uns, was denn für Hemmungen zu überwinden waren. Mit den ewigen Klagen über mangelnden Ernst und Eifer ist wenig erklärt und nichts geholfen. Die Musikzustände im 19. Jahrhundert geben freilich dazu viel bedauerlichen Anlaß. Die ganze

Zeit war zu klein für wahrhaft große Kunst. Der spätere Beethoven ist auch lange nicht verstanden worden. Gegen Händel aber hegte man besonderes Vorurteil. Er galt als Klassiker im schlimmsten Sinn des Wortes, als gelehrter Musiker, als trocken und kalt, geradezu als langweilig. Wiederholt heißt es, solche Musik könne kein Mensch aushalten. Wenn derartige Urteile aus der Zeit stammen, in der die großen Wiener Meister den Ton angaben, so wurde es durch die folgende romantische Richtung, die in Richard Wagner gipfelt, nicht anders und besser. Nun erschien Händel erst recht als veraltet; man nannte ihn einen Formalisten und Schablonisten und glaubte seiner nicht mehr zu bedürfen.

Die neuerwachte Bachverehrung wollte sich gegen seinen großen Zeitgenossen wenden und ihn nicht als ebenbürtigen Kunstgenossen anerkennen. Es wurde üblich, Bach gegen Händel auszuspielen. Nun kennen wir wohl alle die derbe Art, in der Goethe die Toren abfertigte, die darüber stritten, ob er bedeutender sei oder Schiller, statt ihrem Herrgott zu danken, daß sie zwei solche Kerle hätten. Aber das liegt uns nun einmal im Blut: musikalische Parteibildung ist deutscher Erbfehler. Immer wieder glaubt man den einen Künstler auf Kosten des anderen in den Himmel erheben zu sollen. Und hier, wie in allen Fällen dieser Art, wurde der tatsächlich anzuerkennende Unterschied zu einem Gegensatz verschärft, der in seiner Übertreibung lächerlich wäre, wenn er nicht verhängnisvolles, schwer auszurottendes Vorurteil begründete. Man pries Bach als tief innerlich und verurteilte Händel als äußerlich. Damit ist dann freilich alles gesagt. Wenn das gelten darf, brauchen wir wirklich nur den einen Meister; den anderen können wir getrost den Engländern schenken. Es ist ja auch etwas Wahres daran. Händel schafft und wirkt mächtig nach außen, Bach gewaltig von innen heraus. Das letztere ist urdeutsch; um alles in der Welt möchten wir's nicht missen. Aber deswegen brauchen wir doch das erstere nicht zu verwerfen. Vor lauter Innerlichkeit und Vertiefung müssen wir doch nicht alle Außenwelt vergessen und verachten; freilich ist das auch wieder unser Erbfehler.

Wer über so viel Innerlichkeit verfügt wie das deutsche Volk, darf und soll seine Kraft und Größe auch aller Welt kundtun, schlagend und treffend, in großem Zug und Ziel, daß sich nichts mehr drehen und deuteln läßt daran. Es ist ganz verkehrt, einseitig und ungesund, sofort mit dem Schlagwort bei der Hand zu sein, das sei theatralisch, also unwahr und unwürdig. Nein, es ist Natur-

notwendigkeit, daß innere Kräfte sich entladen; sonst verzehren sie sich oder erkranken in grübelnder Unnatur. Es gibt auch eine manierierte, affektierte Innerlichkeit; die ist unheilbar, vor der müssen wir uns hüten. Unser ganzes Musizieren ist von dieser Gefahr bedroht; man darf von einer Virtuosität der scheinbaren Innerlichkeit sprechen, die nicht auf echter Kraft und Wahrheit beruht, sondern auf dem krankhaften Bestreben, tiefgründig zu erscheinen und ängstlich alles zu vermeiden, was nach äußerer Wirkung aussieht. Das heißt den Teufel mit Beelzebub austreiben; das kann ebenso lächerlich als widerlich werden, weil es an die Stelle des einen Extrems und Raffinements das andere setzt und schließlich doch nichts anderes ist, als eine außerordentlich verfeinerte Effekthascherei. Da muß dann Händel freilich grob und ungeschlacht dagegen erscheinen, in seiner absolut ehrlichen und so überaus einfachen Ausdrucksgestaltung. Mit dem Vorwurf der Formschablone werden wir leicht fertig: die ist zum geringeren Teil ruhig zuzugeben, besonders in einzelnen Wendungen und Schlüssen, zum größeren Teil aber nur unserer Unfähigkeit zuzuschreiben, so schlichte, selbstverständliche Monumentalität lebendig zu erfassen, so gesunde Urkraft als hinreißend und überwältigend zu empfinden.

Sollen uns die Engländer beschämen? wollen wir Händel ihnen opfern? Das wäre ein Sieg der Brutalität. Das brutalste und unmusikalischeste Volk der Welt hat in Händels Musik ganz entschieden den besten Teil seines eigenen Wesens erkannt: den männlichen Stolz, die persönliche Selbstsicherheit, die schlagende Kraft und die unbeugsame Energie. Wollen wir es ihnen gönnen, in Händel ein englisches Ideal zu feiern? Unleugbar ist seine Kunst auf englischem Boden gewachsen. Unleugbar haben die englischen Verhältnisse sie stark beeinflußt. Sie müßte uns unsympathisch sein, wenn sie sich nicht darüber erhöbe. Aber ihre ganze Pracht und Herrlichkeit, so glanzvoll sie nach außen wirkt, offenbart sich doch nur dem, der sie in ihrer inneren Vornehmheit erfaßt; und die ist deutsch, das lassen wir uns nicht nehmen. Recht verstanden, handelt es sich auch hier nicht um eitle Ruhmredigkeit, sondern ganz im Gegenteil um eine ernste Mahnung. Händel zeigt uns, daß der Deutsche sich nicht darauf beschränken darf, ein verborgenes Leben der Innerlichkeit zu führen, daß er nicht versinken darf im eigenen Ich, sondern fähig und berufen ist, nach außen zu wirken. Ist er felsenfest in sich selbst gegründet, dann muß er den rechten Ton finden und die rechte Haltung, ungezwungen, schön und groß,

daß es dem Fremden imponiert. Und dann mag er wieder Einkehr halten und Zwiesprache mit dem eigenen Inneren und immer neue Kraft schöpfen aus dem tiefsten Urgrund seiner selbst.

So gehören Bach und Händel zusammen. Bach verkörpert uns das deutsche Ideal, das nur der Deutsche selbst fassen und fühlen kann. Händel lehrt uns deutschen Willen und deutsche Tatkraft als Frucht und Segen dieses Wesens. Darum brauchen wir beide Meister und dürfen nicht auf halbem Wege stehenbleiben. Die zwei Großen haben unserer deutschen Musik die unbestrittene Vorherrschaft errungen. Von ihnen aus darf es keinen Rückschritt mehr geben, dauernd muß der Sieg gewonnen sein. Es ist deutscher Geist, den sie atmen, deutsche Seele, die sie tönen, in ihrer Vereinigung ein Zukunftsbild von wunderbarer Herrlichkeit. Könnten wir alle so tief innerlich sein wie Bach und nach außen so unmittelbar wirken wie Händel, das wäre ein Deutschtum in Vollendung zu nennen. Und ob wir es vollkommen nie erreichen, es leuchtet uns doch vor als höchstes Ziel. Beide Meister reichen uns die Hände, uns zu führen; wir wollen sie beide dankbar und vertrauensvoll ergreifen und ihnen folgen, so gut wir es können und so weit es uns beschieden ist; das ist Pflicht und Hochgenuß zugleich.

Gluck und die Oper.

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts bietet ein Schauspiel seltener Art: ein deutscher Meister bemächtigt sich erst der italienischen, dann der französischen Oper und führt beide zu ungeahnter Höhe. Italienische Opern zu komponieren, war der Ehrgeiz vieler deutscher Musiker; galt doch diese Kunstgattung als die glänzendste und vornehmste. Wem da ein Erfolg gelang, der hatte das Höchste erreicht; in Italien selbst als Opernkomponist anerkannt oder gar berühmt zu werden, das bedeutete einen Triumph, der jedes Opfer lohnte. Und so wurde denn auch unbedenklich alles geopfert: der deutsche Geist beugte sich fremder Art; der deutsche Musiker wurde Italiener und als solcher gefeiert. Wenn wir nicht wüßten, daß Johann Adolf Hasse (1699—1783), der Gatte der großen dramatischen Sängerin Faustina Bordoni, und Karl Heinrich Graun (1701—1759) in Deutschland geboren sind, aus ihren Opern würden wir es niemals erraten. Es ist sehr bezeichnend für den damals herrschenden Geschmack, daß diese beiden allgemein über Bach und Händel gestellt wurden und ihre Unsterblichkeit als zweifellos sicher galt. In ihrer Art haben sie auch beide Meisterwerke geschaffen; nur deutschen Geistes ist kaum ein Hauch zu verspüren, es sei denn, daß man die sentimentale Rührseligkeit bei Graun, die solide Arbeit bei Hasse dafür ansprechen wollte. Aber im Bann der italienischen Oper waren und blieben sie befangen; und darum sind sie heute vergessen.

Ganz anders Christoph Willibald (Ritter von) Gluck, der den Ehrennamen eines Reformators der Oper trägt. Geboren am 2. Juli 1714 zu Errasbach in Mittelfranken, gestorben am 15. November 1787 in Wien, verfolgte er zunächst die übliche Laufbahn des Opernkomponisten und schrieb mehr als zwanzig italienische Opern in Italien, London, Wien und anderen Städten. Wäre er vor dem Jahr 1762 gestorben, so hätten wir hier nichts weiter über ihn zu sagen; er zählte dann zu den vielen Deutschen, die als Opernkomponisten Italiener geworden sind. Plötzlich aber trat er mit einem Werk hervor, das ihn als einen ganz anderen, das ihn erst als den Meister erscheinen ließ, den wir heute noch verehren. Das war sein „Orpheus", der am 5. Oktober 1762

in Wien zum ersten Male gegeben wurde. Am 26. Dezember 1767 folgte die „Alceste", am 3. November 1770 „Paris und Helena". Das sind die drei sogenannten Reformopern auf Texte von Calsabigi (1715—1795), mit denen Gluck stolz und bewußt eine Neuerung vollbrachte, die nicht nur ihn selbst auf die Höhe führte, sondern auch für alle folgenden Opernkomponisten von größter Bedeutung war. Worin diese Neuerung bestand und was sie bezweckte, das hat er uns selbst deutlich genug gesagt, vor allem in den berühmt gewordenen Vorreden zu den letzteren beiden Opern. Es ist hier nicht zu untersuchen, wie er dazu kam, auf einmal mit der Tradition zu brechen. Die schwierige Frage, inwieweit sein neues Werk in seinen früheren sich schon vorbereitet und ankündigt, welche Einflüsse ihn gefördert und geleitet haben, besonders etwa die Bekanntschaft mit dem Genius Händels, und ob sein ganzes Schaffen, bewußt oder unbewußt, schon auf dieses Ziel gerichtet war, bis es reif wurde, sein Ideal zu verwirklichen, bleibe der musikwissenschaftlichen Forschung zur Lösung überlassen. Hier kommt es auf die Tatsache an, daß er ein dramatisches Ideal klar erschaute und sicher gestaltete; und welchem Geist es entsprang, das ist für uns entscheidend. War es der deutsche oder der fremde?

Wichtig vor allem ist die Erkenntnis, daß es sich nicht um die Oper schlechthin handelt, sondern zunächst um die italienische. Weit entfernt, sie als Gattung in ihrem Wert zu verkennen, in ihrem Stil zu bemängeln, will Gluck vielmehr ihre ursprüngliche Reinheit und Echtheit wiederherzustellen versuchen, die durch eine falsche Entwicklung verlorengegangen sind. Er wendet sich gegen alle eingerissenen Mißbräuche, vor allem gegen die Vorherrschaft des Gesangsvirtuosentums, wie der bel canto sie gebracht hatte, wodurch, wie er sich ausdrückt, das feierlichste und schönste aller Schauspiele zum lächerlichsten und langweiligsten geworden sei. So hoch stellt er die italienische Oper. Und er glaubt nur das verbannen zu sollen, wogegen der gute Geschmack und der gesunde Verstand schon lange vergebens kämpfen. Das ist der negative Teil seiner Reform. Und das erscheint uns in der Tat selbstverständlich. Wir möchten uns wundern, daß es so lange gedauert hat, bis eine vernünftige Auffassung dem Unsinn steuerte, der nachgerade zur Plage geworden war. Mußte wirklich ein Deutscher kommen und den Augiasstall reinigen? Schon das war eine erlösende Tat. Sie wäre aber unwirksam geblieben, wenn sie sich

auf die Negation beschränkt hätte. Daraus, daß man sich klar ist, wie man es nicht machen darf, entsteht kein neues Kunstwerk; die Reform bedarf auch positiver Leistung. Und wenn Gluck uns nur sagt, er habe sich um Erzielung einer edeln Einfachheit bemüht, so klingt das freilich sehr bescheiden, es enthüllt aber den Kern seines ganzen Wesens: schlichte, vornehme Größe, deutsche Innerlichkeit. Darauf dürfen wir stolz sein. Nicht auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten prunken, nicht blenden und verblüffen, nicht auf den äußeren Effekt hinarbeiten, sondern die dramatische Wahrheit allein als Leitstern anerkennen, das sind Forderungen, denen nur ein echter, ehrlicher Künstler genügen kann. Wir wollen uns nicht überheben, wollen nicht behaupten, daß es einen solchen unter den Italienern nie gegeben habe. Im Gegenteil: Glucks Reform huldigt dem Urideal der italienischen Oper.

Wollte man denn nicht in ihr den Stil der griechischen Tragödie wiederfinden, den erhabensten, den man sich denken konnte? Aber freilich, die Entwicklung hatte davon weit abgeführt, die Oper war kaum mehr ernst zu nehmen. Und kein italienischer Meister war stark genug gewesen, das fortschreitende Verderben aufzuhalten; schließlich mußte sich jeder der Mode beugen, die Kunststücke bevorzugte und damit das Kunstwerk totschlug. Einem Deutschen war es vorbehalten, den Italienern ihr eigenes Opernideal in einer Herrlichkeit zu zeigen, die wie die Erfüllung alles dessen erscheint, was sie selbst seinerzeit erhofft hatten. Darin liegt aber offenbar auch der Grund, warum Gluck, was er sehr bitter empfand, einsam blieb, nicht unverstanden, aber allein; Schule konnte er nicht machen, dazu war es viel zu spät. Seine italienischen Opern bedeuten vielmehr einen Abschluß, als wollte er sagen: „Sehet, so hättet ihr es machen können und machen sollen!" Der deutsche Geist war stark genug, sich in die fremde Form einzuleben und sie mit allem Gehalt zu erfüllen, den sie nur fassen konnte. Aber er vermochte die Italiener selbst nicht zu seinem Ideal zu bekehren, das für sie kein nationales war. Die italienische Oper mußte von ganz anderer Seite her neue Kraft und Leistungsfähigkeit gewinnen; ihr Großmeister Verdi hat mit Gluck nichts mehr zu tun.

Sehr viel mißverstanden worden und auch wirklich leicht mißzuverstehen ist das, was Gluck über das Verhältnis von Poesie und Musik in der Oper uns lehrt. Er ist nicht der erste und nicht der letzte Musiker, der ästhetische Probleme scharfsinnig und geist-

voll erörtert. Es ist auch nicht auffallend, daß von allem Anfang an gerade die Opernkomponisten das besonders gern und häufig tun; die Oper ist und bleibt eine Kunstgattung, die viele und schwierige Rätsel aufgibt. Wir sollten uns nur immer daran erinnern, daß ein schaffender Künstler, und sei er ein noch so geübter Denker, in der Hauptsache doch aus der Intuition des Gefühls heraus spricht und schreibt, mit der naiven Einseitigkeit der genialen schöpferischen Begabung, von der man richtige Objektivierung, wirkliche Sachlichkeit gar nicht erwarten und fordern darf.

Das Ideal, das er verkündigt, ist sein Ideal, ist schließlich er selbst. Es ist sein eigenes Ich, das als solches unbedingt recht hat; und in selbstverständlicher Selbsttäuschung glaubt er nicht anders, als daß dieses sein Ideal das Ideal schlechthin sein müsse, weil es ja für ihn kein anderes gibt und geben kann. Und wer nun weiterhin eine Ahnung davon hat, wie schwer es ist, künstlerische Ideale bestimmt und zweifelsfrei zu formulieren und die Mittel zu ihrer Verwirklichung klar und deutlich zu bezeichnen, der wird sich nicht wundern, wenn das gerade dem schaffenden Künstler selten gelingt. Darum sind die Aussprüche unserer größten Meister mit der größten Vorsicht aufzunehmen; sie nachzubeten, sie buchstäblich zu werten, sie wie ein Rezept anzuwenden, ist ganz verkehrt. Richtig verstanden geben sie uns einzigartige Anregung und entzücken uns oft durch ihre poetische Fassung; aber ein System, wie man es immer sucht, läßt sich darauf nicht gründen. Und für jeden Künstler bleibt sein Werk entscheidend; ja man kann es geradezu herumdrehen und sagen: was er geschaffen hat, läßt uns das begreifen, was er darüber sagt und schreibt, nicht umgekehrt. Sonst verirren wir uns in Widersprüche und Trugschlüsse, die uns kaum mehr loslassen. So geht es auch hier.

Gluck fordert unbedingte Unterordnung der Musik unter die Poesie; er geht so weit, zu bekennen, wenn er eine Oper komponiere, vergesse er ganz, daß er Musiker sei. Bekannt ist sein wegwerfender Ausdruck, es rieche nach Musik; damit hatte er sein Verdammungsurteil gesprochen. Wenn wir das wortwörtlich nehmen, ist es eine ungeheuerliche Übertreibung. Wir dürfen nicht vergessen, daß er sich im Kampf befand gegen musikalische Mißbräuche. Die Musik, die er meint, die sich in der Oper breit macht zu selbstischem Zweck, zu rein äußerlicher Wirkung, die darf freilich im Drama nicht herrschen, nach der darf es in der Oper nicht riechen. Aber das heißt doch gewiß nicht, sie muß sich nun darauf beschränken,

den Text korrekt zu deklamieren. Der Dichtung soll sie dienen, verlangt der Meister. Das heißt: der dramatischen Idee. Das ist viel mehr, als nur der Wortlaut des Textes. Und um das zu tun, kann und muß sie Musik sein und bleiben, aber eben Musik im idealen Sinn des Wortes, Tonsprache, die zu dramatischem Ausdruck befähigt ist. Daran werden wir uns zu erinnern haben, wenn wir später hören, wie Mozart dasselbe Problem in scheinbar unvereinbarem Gegensatz zu Gluck gefaßt hat. Eines halten wir fest: es ist Gluck heiliger Ernst mit seinem Opernideal; kein egoistischer Ehrgeiz darf es stören, keine Vertauschung von Mittel und Zweck es trüben. Daran werden wir Richard Wagner anknüpfen sehen, der Gluck und Mozart zu Vorgängern zu haben so glücklich war. Und dieser heilige Ernst, dieser Verzicht auf alles, was nicht der Idee und dem Ideal dient, das ist, wir dürfen es ruhig sagen, deutsche Tugend.

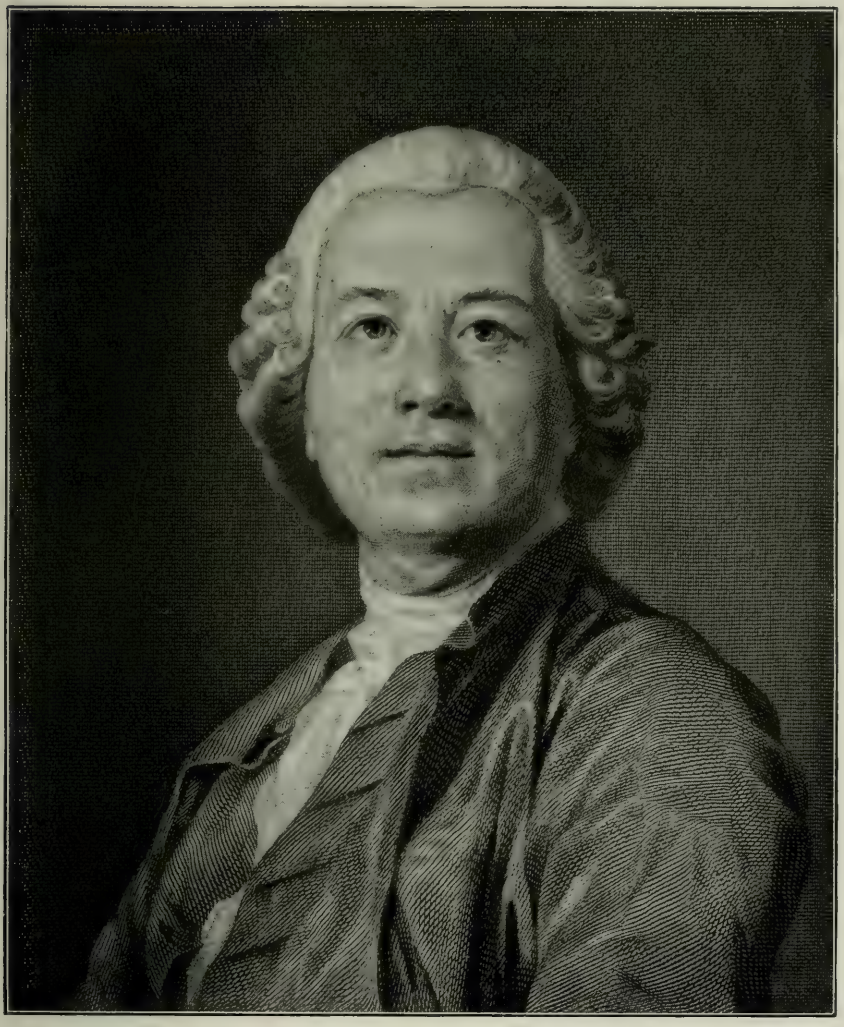
Fürchten wir am Ende, sie sei doch zu teuer erkauft? Kommt die Musik nicht doch zu kurz in Glucks Opern? Vor allem: überwiegt nicht die Reflexion bei ihm die lebendige Empfindung und Erfindung? Gewiß, er gehört nicht zu den musikalisch überreich Begnadeten, wie Mozart und Schubert. Seine Melodie ist nicht so bezwingend warm und schön, seine Leidenschaft nicht so hinreißend; sein Orchester will uns oft geradezu dürftig erscheinen. Immer das edelste Maß; manchmal wünschten wir mehr Unmittelbarkeit. Immer dieselbe Würde; manchmal läßt sie uns kalt. Das und noch vieles andere sei ruhig zugegeben. Aber ich glaube, es ist doch recht einseitig geurteilt, vielleicht auch von solchen, die Gluck nicht näher und vor allem nicht aus lebendigen Aufführungen kennen. Er ist doch durchaus nicht immer nur feierlich und groß. Er kann so innig, so rührend singen.

Die Klagen des Orpheus am Grabe der geliebten Eurydike im ersten Akt; sein flehender Gesang im zweiten, mit dem er die Dämonen umstimmt, die ihm den Eingang zur Unterwelt drohend verwehren, zuletzt aber überwältigt freigeben; und im dritten die vielgerühmte und viel getadelte Arie bei dem abermaligen Verlust der geliebten Frau — das ist alles von rührender Schönheit. Der letztgenannten Arie hat man den Vorwurf nicht erspart, sie zu weich, ja fast zu freundlich zu finden, statt der erwarteten leidenschaftlichen, verzweifelten Stimmung. Es ist eine Herzensmelodie. Gluck sagt selbst, wenn man den Ausdruck verfehle, könne ein Tanz für das Marionettentheater daraus werden.

Es steht also auf feiner Grenzlinie; aber muß man es deshalb verkennen und verfehlen? Die deutsche Übersetzung ist ganz ungenau: „Weh, daß ich auf Erden bin" entspricht nicht der rührenden Klage: „Che farò senza Euridice, dove andrò senza il mio ben?" Das heißt: „Was tu' ich, wohin geh' ich ohne mein Liebstes?" Und dazu stimmt vortrefflich der Mittelsatz, in dem er den grausamen Gott um Erhörung anfleht: „io son pure il tuo fedel", „ich bin ja doch dein getreuer Knecht"; geradezu kindlich demütig mutet uns das an. Leider hören wir den „Orpheus" und die „Alceste", wenn überhaupt, dann nur in den französischen Bearbeitungen, die allerdings Gluck selbst für die Pariser Aufführungen 1774 und 1776 geschaffen hat, die aber gegen das italienische Original an liebenswürdiger Innigkeit zurückstehen und dem französischen Pathos Zugeständnisse machen, wie der Schluß der besprochenen Arie es deutlich zeigt. Es ist schade um jeden Grad Wärme, der damit verloren geht.

Anderseits verfügt Gluck über sehr zarte, zauberische Klänge, wenn er, wie im zweiten Akt des „Orpheus", ein verklärtes Bild zu malen hat. Entzückend schildert er da die Gefilde der Seligen mit den duftigsten Farben seines Orchesters. Diese Szene hat in der Pariser Fassung wesentliche Bereicherung erfahren. Geblieben ist der allbekannte Reigen in F-dur, im Lento dolcissimo von einschmeichelndem Liebreiz. Der überraschende Gegensatz dieser friedevollen Musik zu den unmittelbar vorhergehenden Chören der Höllengeister offenbart mit einem Schlag Glucks dramatische Meisterschaft. Nur darf natürlich nicht durch sinnlose Anordnung den Tänzen trivialer, ballettmäßiger Anstrich gegeben werden; sie müssen durchaus in edler Ausdrucksbewegung gehalten sein, der Poesie des Ganzen entsprechend. Uns Deutschen liegt diese Kunst fern; trotz aller heißen Bemühung werden wir darin das fremde Vorbild nie erreichen; denn dem Romanen ist angeboren, was bei uns immer nur angelernt erscheint. Zum Glück hängt davon die Wirkung des „Orpheus" nicht ab; Glucks Oper steht und fällt mit der musikalischen Wiedergabe. Und die müßte gelingen, wenn die Darsteller sich in ihre Rollen so einleben, wie der Meister sie gefühlt hat.

In der „Alceste" überwiegt die Tragik; die große Leidenschaft hat das Wort, die dumpfe Trauer, die schmerzliche Entsagung. Noch schärfer als im „Orpheus" empfinden wir die Ohnmacht, zu der jeder sterbliche Mensch dem Willen der Götter gegen-



Chr. W. Gluck

über verurteilt ist. Denn das haben ja alle griechischen Stoffe gemein: Anfang und Ende des Dramas diktieren die Götter; der Mensch hat sich zu fügen. Versucht er zu widerstreben, so wird er dafür bestraft und gedemütigt, bis er sich unterwirft. Das ist es, was uns befremdet und es uns so schwer macht, mit innerer Anteilnahme zu folgen; wir sind gewohnt, ganz andere Anforderungen an ein Drama zu stellen. Wir wollen Menschen sehen, die ihr Schicksal selbst entscheiden, sei es nun Sieg oder Tod. Dieses Eingreifen eines deus ex machina, eines Gottes von außen her, will uns die ganze Handlung ins Undramatische verzerren; die einzelnen Charaktere bleiben für unser Gefühl zu passiv gebunden. Alles hängt davon ab, ob es der Musik gelingt, sie uns in jeder Situation wahr und lebendig zu zeigen; dann nehmen wir den unabänderlich gegebenen Anfang und Schluß wohl oder übel in den Kauf.

Alceste ist eine Heldin, ein königliches Weib, das sich für den Gatten opfert. Sie tut es nicht mit großer Pose und Phrase, sondern in wundervoller Natürlichkeit, wie selbstverständlich, gleich der Leonore in Beethovens „Fidelio"; wer anders als sie sollte dazu bereit sein? Aber ihre innere Hoheit verleiht ihr Kraft, den Entschluß durchzuführen; großartig fordert sie von den Todesgöttern, ihr Opfer anzunehmen. Mild und tröstlich spricht sie dem Gatten Mut zu; König Admetos tritt allerdings neben ihr sehr bedenklich zurück, ganz anders als Florestan im „Fidelio". Seine Klagen drohen uns zu ermüden; sein Jammer macht der Alceste das Herz nur schwer, und ergreifend bekennt sie es am Schluß des zweiten Aktes, wie ihr keine Qual erspart bleibt. Sie muß ja alles verlassen, was sie liebt; das ist viel härter, als ihr Leben zu lassen. Unheimlich mahnend tönt ihr der Chor der Höllengeister entgegen (auf dem einzigen festgehaltenen Ton f), ganz anders, als sie dem Orpheus drohten; und dann wird es ernst. Die Pariser Bearbeitung hat hier sehr unglücklich den Herkules eingeführt, der ziemlich brutal auftritt und den Todesgott besiegt.

Damit ist keine dramatische Wendung gewonnen, im Gegenteil ein störendes, veräußerlichendes Moment in die Szene hereingetragen. Schließlich muß doch Apollo erscheinen und Frieden und Versöhnung verkündigen, ehe es zu spät ist. Admetos hat zuletzt mit Alceste gewetteifert, den Tod zu suchen, und damit wenigstens noch einen Anlauf genommen zu der männlichen Energie, die wir an ihm vermissen. Ganz wundervoll aber sind die Chöre des Volkes; so schlicht ergreifend konnte

nur ein deutscher Meister gemeinsame Trauer und Klage a[illegible] tönen.

Von dem Erfolg seiner Reform war Gluck enttäuscht. So siche[illegible] und bestimmt die Vorrede zur „Alceste" sie begründet, so resigniert klingt die Widmung von „Paris und Helena" an den Herzog von Braganza. Diese dritte Oper ist ein schwaches Werk und hat sich nicht zu behaupten vermocht. Aber das wußte Gluck noch nicht, als er sie mit recht trüben Erörterungen einleitete. Wenn er sich hier statt mit starken Leidenschaften, großen Bildern und tragischen Situationen, wie er sagt, mit einem psychologischen Problem von besonderer Feinheit beschäftigt und deshalb auch ganz andere Ausdrucksmittel gewählt hat, so erwartet er davon gar keine durchschlagende Wirkung. Es handelt sich aber nicht um dieses Werk allein. Sein Kummer ist, daß er seine edle Absicht überhaupt erfolglos bleiben sieht. Als echter Idealist glaubte er wohl, es genüge, das klar erkannte Ideal lebendig darzustellen, um es auch sofort zu allgemeiner und dauernder Anerkennung zu bringen. Er vermißt Nachfolger auf der von ihm beschrittenen Bahn.

Ihm ist es um die Sache zu tun, die er heilig hält, nicht um Ehre und Ruhm, nicht um seine Person. Bitter beklagt er sich über die vermeintlichen Kenner, die für den Fortschritt der schönen Künste das größte Hindernis bilden, weil sie dafür nicht reif sind. Beinahe möchten wir lächeln über solche Naivität; sie ist aber echt deutsch. Der Glaube an das Gute und Wahre ist stark genug, um zu wertvollem Schaffen zu begeistern; aber jeder Idealist trägt offen oder verborgen die Krone des Märtyrers. Denn niemals die Gegenwart, immer erst die Zukunft vermag ihn zu verstehen und zu würdigen. Er kann nur Samen streuen, die Ernte zu erleben ist ihm nicht beschieden. Wir haben es leicht, solche billige Erfahrungsweisheit zu wiederholen; der Künstler muß darunter leiden. Und wenn auch ihrer viele heroisch erklärt haben, sie könnten warten, ihre Zeit werde schon noch kommen, so ist doch von ihrem echten Temperament nicht zu fordern, daß es sich in Geduld fasse. Es war nur grundehrlich, daß Gluck sich so aussprach. Jedenfalls müssen wir diese Stimmung begreifen und in Rechnung stellen, um seine Übersiedelung nach Paris zu verstehen. Er vollzog damit einen bedeutungsvollen Übergang von der italienischen Oper zur französischen, um nun in dieser sein dramatisches Ideal zu verlebendigen.

Wir fragen uns erstaunt, wie er daran denken konnte, hier sein

zu erreichen. Die italienische Oper bedurfte nach seiner Überzeugung nur der reinigenden Wiederherstellung; aber die französische? Die stellt sich ganz anders dar; die ruht auf ganz anderer Grundlage. Bei den Italienern war es musikalische Urbegabung, die zur Entstehung der Oper führte; wie alle Mißbräuche und Auswüchse musikalisch zu erklären sind, so war auch alles Heil von musikalischer Meisterschaft zu erhoffen. Die Franzosen hatten, um sich eine Oper zu schaffen, einfach ihr gesprochenes Drama, in dem sie die Fortsetzung der griechischen Tragödie zu besitzen glaubten, in Musik gesetzt; ganz richtig nannten sie es tragédie mise en musique. Von der Wortdichtung ausgehend, war deshalb die französische Oper von Anfang an auf scharfe Deklamation gestellt und auf dasselbe rhetorische Pathos, das uns im gesprochenen Drama mit seinen Alexandrinern so steif und einförmig anmutet. Wo blieb da die eigentliche Musikalität?

Trotz Lully und Rameau behauptete der große Naturphilosoph Jean Jacques Rousseau (1712—1778), die französische Sprache sei gar nicht imstande, eine gefühlvolle, gar eine wahrhaft tragische Melodie zu tragen, und gab als Dichterkomponist mit seinem Singspiel „Le devin du village" — „Der Dorfwahrsager" (1752) den Weg an, der nach seiner Meinung der einzig gegebene blieb, mit Verzicht auf die große Oper und Beschränkung auf heitere Liebenswürdigkeit. Damit hatte er unzweifelhaft die beste französische Begabung richtig erkannt: in der Komödie, im Konversationsstück, in der leichten Oper sind die Franzosen Meister, wenn auch ihr brennender Ehrgeiz, ein großes tragisches Drama zu besitzen, bis heute nicht erloschen ist und in allen möglichen und unmöglichen Versuchen, poetisch wie musikalisch, die Lösung des Problems erzwingen will. Wie konnte, fragen wir noch einmal, Gluck in der französischen Oper sein dramatisches Ideal zu verwirklichen für möglich halten?

Ich glaube, wir müssen erkennen, daß eine gewisse Wesensverwandtschaft besteht. Er war stolz und selbstbewußt; ihm lag feierliche Würde, gemessene Vornehmheit, korrekte Haltung, selbstsichere Form und Norm, menschlich und künstlerisch das, was der Franzose „comme il faut" nennt. Nie hätte er sich etwas vergeben, sich hinreißen lassen zu wildem Affekt, zu stilistischer Entgleisung. Und das ist ja ebenso unverkennbar: die französischen Dramen sind poetisch wie musikalisch festgefügt, streng geregelt, tadellos gebaut, musterhaft inszeniert; ihre Technik ist bewundernswert und der

unsrigen von jeher weit überlegen. Hier fand Gluck den Boden bereitet und bearbeitet von Leuten, die ihr Handwerk verstanden. Es ist ein verhängnisvoller Fehler, das Handwerksmäßige in der Kunst zu verachten, weil es künstlerischen Wert freilich nicht verbürgt, aber ebensowenig ausschließt. Nur darum handelt es sich, ob das künstlerische Schaffen im Handwerksmäßigen erstickt. Der Irrtum der Franzosen lag darin, daß sie glaubten, das Rezept für die Tragödie entdeckt und monopolisiert zu haben, ein Irrtum, dem wir sehr oft begegnen und der jedesmal zur künstlerischen Erstarrung führt. Gluck wagte nun den Versuch, auch hier mit seines deutschen Geistes Hauch den spröden Stoff zu beseelen.

Um ein Schlagwort zu setzen: statt bloßer Großartigkeit wollte er wahre Größe erreichen; bis zu einem hohen Grade ist es ihm gelungen. Die Texte, die er zu komponieren bekam, lesen sich im Wortlaut echt französisch, nicht viel anders als die übrigen alle. Es ist derselbe Stelzenschritt, dieselbe monotone Gebundenheit wie in jeder französischen Tragödie. Aber Glucks Musik haucht ihnen ungeahntes Leben ein, sie schafft Menschen von Fleisch und Blut aus den steifen Figurinen. Er erfaßt sie so tief innerlich, so wahr und so warm, daß wir sie gar nicht wiedererkennen. Große Schicksale werden entschieden, große Leidenschaften bekämpfen einander, große Gefühle tönen sich aus; in die Welt der Erhabenheit treten wir ein.

Deshalb haben wir den Eindruck, Glucks Musik sei echt griechisch, klassisch im besten Sinn des Wortes. Buchstäblich genommen, wäre das wieder ganz falsch. Mit griechischer Musik, von der wir nach wie vor so gut wie gar nichts wissen, hat Gluck nichts zu tun. Aber wir ahnen den Geist, den wir als griechisch, als klassisch empfinden, den Geist schlichter Größe ohne Phrase und Pose, so wie ihn nur ein deutscher Idealist nachfühlen konnte, so wie ihn unsere großen Dichter nachgefühlt haben, als sie unsere ganze Kultur mit ihm befruchteten. Ihnen tritt Gluck ebenbürtig zur Seite; das ist eine Tat, über die wir seine Reformversuche in der italienischen Oper beinahe vergessen, die wir ihm aber ewig danken wollen, weil sie ganz einzig, in ihrer Herrlichkeit unübertrefflich und unübertroffen dasteht. Noch ist es nie wieder geglückt, den Geist der Antike auf unserer Bühne so zu verlebendigen, wie es hier geschah. Glucks französische Meisteropern sind Werke, um die uns die ganze Welt beneiden muß.

Noch in Wien schlug ihm Bailli du Rollet vor, er wolle die „Iphigenie in Aulis" von Racine als Operntext

bearbeiten. Am 19. April 1774 fand die erste Aufführung in Paris statt. Gluck hatte mit Begeisterung zugegriffen und ein Werk geschaffen, das, wie man in der Theatersprache sagt, Sensation machte. Es war nicht ein unbedingter Sieg mit einem Schlag errungen; im Gegenteil: es war damit das Signal gegeben zu einem erbitterten Kampf; aber das ist ja gerade ein Kennzeichen jeder bedeutenden künstlerischen Leistung, daß sie die Geister zwingt, sich an ihr zu scheiden. Auch diese Oper wird bei uns nicht mehr in ihrer Originalgestalt gegeben, sondern in der Bearbeitung von Richard Wagner (Dresden, am 24. Februar 1847). Es läßt sich gegen diese wie gegen jede Bearbeitung viel einwenden.

Unbestreitbar bleibt, daß Wagner von echter Pietät geleitet war, daß wir ihm in der Tat die Wiederbelebung eines Meisterwerkes verdanken, das ohne sein Eingreifen uns wahrscheinlich verloren wäre. Es ist eine Ehrenpflicht der deutschen Bühne, es nie wieder in Vergessenheit sinken zu lassen. Stoff und Handlung darf ich als bekannt voraussetzen. Agamemnon, der königliche Oberbefehlshaber des aus ganz Griechenland zum Rachezug gegen Troja versammelten Heeres, soll seine Tochter Iphigenie der ihm zürnenden Göttin Artemis opfern, weil sonst der günstige Wind zur Überfahrt niemals wehen wird. Es ist ein tragischer Konflikt: Vaterliebe und Fürstenpflicht streiten in seiner Seele, und er kämpft verzweifelt mit sich selbst, weil er sich zu keiner Entscheidung aufraffen kann. Vergebens fleht er um Erbarmen zu den unerbittlichen Göttern, die das Unerhörte, das Unmenschliche von ihm verlangen. Tief ergreifend tönt seine Klage, und heroisch bäumt er sich auf gegen das grausame Schicksal. Da tritt ihm der Oberpriester Kalchas entgegen, eine Gestalt, wie sie auch Gluck bis dahin nicht geschaffen hatte. Sonst ist der Priester nur Sprachrohr der Gottheit, deren Verbot und Gebot er zu künden hat, wenn sie nicht selbst erscheint; höchstens durch Mahnung oder Drohung kann er es verstärken. Hier aber wirft er seine eigene, ganz gewaltige Persönlichkeit in die Wagschale: mit überlegener Majestät tritt er vor den tiefgebeugten König hin und enthüllt ihm schonungslos seine Schwäche. Wir haben den Eindruck, daß er sich an seinem Opfer weidet in ganz persönlichem Triumph. Natürlich nicht kleinlich, in hämisch boshafter Schadenfreude, sondern als der großartige Vertreter der Übermacht, der sich alles beugen muß.

Dadurch wird nicht nur er selbst bedeutend gehoben, sondern die ganze Szene hochdramatisch gestaltet; wir vergessen, daß er

nur in göttlichem Auftrag handelt, und bangen vor der Entſcheidung. Sie läßt nicht lang auf ſich warten. Trotz aller Vorſichtsmaßregeln, die Agamemnon zu treffen verſuchte, erſcheint Iphigenie mit ihrer Mutter Klytämneſtra im Lager. Sie iſt eine holde Mädchengeſtalt, voll Anmut und keuſchem Liebreiz, kindlich gehorſam und rührend in ihrer Hingebung. Klytämneſtra aber tobt in ohnmächtiger Wut gegen den Gemahl und gegen die Götter, ein dämoniſches Weib, furchtbar groß in ihrer leidenſchaftlichen Raſerei, die erſte von den Operngeſtalten, die wir als hochdramatiſch zu bezeichnen pflegen. Sie weiß nur einen Retter, den Verlobten der Iphigenie, den jungen Helden Achilles. In ſeine Hand legt ſie ihr Geſchick; ihn fleht ſie um Hilfe an in herzbewegenden Tönen.

Und er, der in ritterlich ſtrahlendem Glanze erſchienen war, um ſeine Braut zu begrüßen, gelobt nun Rache in loderndem Feuer. Das iſt die erſte Heldentenorpartie, wie wir jetzt ſagen. Mit rückſichtsloſem Ungeſtüm tritt er dem Agamemnon entgegen, der ihn hoheitsvoll in die Schranken der Unterordnung zurückweiſt; der demütigen Iphigenie aber, die ihn bittet, von dem nutzloſen Widerſtand gegen die Götter abzulaſſen und nicht gegen ihren Vater ſeine Waffe zu kehren, erwidert er zornbebend, er werde es nicht dulden, daß ſie ſich unterwerfe, und ſie ſelbſt ſei ſchuld daran, wenn er die Entſcheidung mit dem Schwerte ſuchen müſſe. Es ſind wundervolle Gegenſätze, die da aufeinanderprallen. Aber freilich, die Konflikte werden nur dadurch gelöſt, daß die Göttin Artemis erſcheint und auf die Opferung der Iphigenie verzichtet. Wagner hat das poetiſcher gewendet und den Anſchluß an die zweite, die „Iphigenie auf Tauris“ hergeſtellt; weſentlich bedeutet es aber keinen Unterſchied. Gluck mußte in dem gegebenen Rahmen bleiben. Um ſo herrlicher treten alle Einzelheiten der Oper in die Erſcheinung; und noch heute müſſen ſie uns begeiſtern.

Am 23. September 1777 folgte die „Armida“, vermochte jedoch keinen durchſchlagenden Erfolg zu gewinnen. Das alte Textbuch von Quinault behandelt eine Epiſode aus dem „Befreiten Jeruſalem“ von Torquato Taſſo. Die wunderſchöne, zauberkräftige Königin Armida iſt in heißer, unerwiderter Liebe entbrannt zu Rinaldo, einem jungen Helden aus dem Heer Gottfrieds von Bouillon, des Führers im erſten Kreuzzug, der im Jahre 1099 mit der Eroberung Jeruſalems endete. Auf geſchichtlichem Hintergrund erleben wir ein Stück phantaſtiſcher Romantik. Rinaldo wird in Armidas Zaubergarten eingeſchläfert

und erwacht als ihr Geliebter in ihrem Zauberschloß. Können wir von Gluck erwarten, daß er den Ton für solche Szenen treffe? Entzückende Weisen läßt er spielen und singen; ein wahres Paradies tut sich vor uns auf. Aber es ist nicht betörende Sinnlichkeit, wie im Venusberg in Richard Wagners „Tannhäuser"; die Musik bleibt keusch und edel und spielt nicht mit glühender Erotik. Den Sieg der Schönheit feiert sie, nicht den Reiz dämonischer Liebesmacht. Insofern kann man sagen, das Romantische sei nicht Glucks Herrschergebiet; prunkvolle Ausstattung mag das äußerlich verdecken; innerlich wird es dadurch nur umso schärfer beleuchtet. Jetzt erst beginnt das heroische Drama. Armida muß sich sagen, daß sie nicht selbst den Sieg errungen hat, weil Rinaldo nur ihren Zauberkünsten erlegen ist; willenlos ist er ihr gefolgt. Das ist nicht der Triumph, nach dem sie sich sehnte; im Gegenteil: sie fühlt sich beschämt und gedemütigt.

Sie weiß nur zu gut: sobald er aus dem Rausch erwacht, wird er sie verlassen und sich ermannen, zu seiner Ritterpflicht zurückkehren und sie verstoßen und verachten. Wir denken an Wagners Venus wie an seine Isolde; hier hätte sich Gewaltiges gestalten lassen. Armida leidet unsagbare Qualen; die Seelenpein wird unerträglich, und sie muß ihr ein Ende bereiten, um nicht zugrunde zu gehen. Sie muß die unselige Liebesleidenschaft aus ihrem Herzen reißen; zum Haß muß sie sich zwingen. Und wir hören sie den Haß heraufbeschwören aus höllischer Tiefe; wir sehen die Furie des Hasses selbst heranschreiten und die unglücklich Liebende mit Verwünschungen martern. Das ist ganz antik gedacht; hier ist Gluck in seinem Element. Nur besteht die große Gefahr, daß uns diese Szene als leblose frostige Allegorie erscheint; es fällt uns sehr schwer, sie lebendig dramatisch zu erfassen. Ganz schwach und absolut undramatisch ist die Entzauberung Rinaldos durch die zwei nach ihm ausgesandten Ritter, die einen ganzen Akt füllt. Das sind beengende Fesseln, die Gluck nicht abstreifen konnte, weil der Stil des Textbuchs sie bedingt.

Um so wundervoller ist Rinaldos Abschied von Armida. Die kurze Einleitung zum fünften Akt gehört zu dem Ergreifendsten, was Gluck geschrieben hat. Voll tiefen Mitleids verläßt der Held die Unselige, die sich verzweifelnd unter den Trümmern des Palastes begräbt. Wir können nur bedauern, daß diesem Stoff kein wahres Drama abgewonnen worden ist und wir mit so zwiespältigem Eindruck von der Oper scheiden. Glucks Größe war, das dürfen wir ruhig sagen, einseitig; nur wo die Dichtung ihrem Wesen entspricht,

vermag sie sich zu offenbaren. Und vor allem ist sie zu wahrhaftig, um eine Halbheit, ein Zwitterding wie diesen Text zu bewältigen. Kein Wunder, daß dieser Ausflug ins Romantische, wie man die „Armida" genannt hat, vereinzelt blieb.

Endlich erschien am 18. Mai 1779 die „Iphigenie auf Tauris", Text von François Guillard nach einer Tragödie von Guimond de la Touche, das Werk, in dem Glucks Schaffen sich bekrönte. Kein Wort ist zu hoch, um seine Vollendung zu preisen; bekanntlich wurde auch Goethe davon tief ergriffen. Stoff und Handlung sind zwar auch hier im Bann des griechischen Vorbildes; die Göttin Artemis bringt im Augenblick der höchsten Spannung von außenher die Entscheidung. König Thoas ist der rohe Barbar, der den Zorn der Götter drohend über seinem Haupte fühlt und ihn durch blutige Menschenopfer versöhnen will. Er endet ruhmlos im ungleichen Kampfe. Auch Iphigenie selbst ist nicht zu vergleichen mit der Idealgestalt Goethes, der ihre Hände unentweiht hält durch Mord am Altar. Überhaupt tun wir gut, nicht allzuviel an Goethe zu denken. Seine menschlich wundervolle Darstellung ist absolut ungriechisch, eine freie Schöpfung seines modernen Geistes auf Grundlage der antiken Sage.

Gluck bleibt dem klassischen Originale treu. Seine Iphigenie ist eine wahrhaft königliche Erscheinung; vom ersten Augenblick an umweht sie der Schauer der Tragik. Ergreifend fleht sie zu den Göttern um Gnade und Erbarmen. Ein furchtbarer Traum hat sie erschreckt, der sie das Schicksal ihres Hauses ahnen läßt. Und wie sie nun von dem unerkannten Bruder all das Entsetzliche hört, das über Agamemnon und Klytämnestra hereingebrochen ist, da singt sie die unsagbar rührende, herzinnig klagende Arie (G-dur), in der sie sich und ihre Gefährtinnen als verwaist und heimatlos betrauert. Wenn Gluck diese tiefergreifende Musik seiner alten Oper „La clemenza di Tito" (1751) entnehmen konnte, so ist damit allein schon der Beweis dafür geliefert, daß auch seine früheren Werke herrliche Stücke enthalten haben. Ganz wundervoll aber ist auch noch ein Moment im dritten Akt. Iphigenie steht vor den beiden Gefangenen, die sie nicht kennt; einem von beiden will sie die Freiheit schenken und ihn mit Botschaft in die Heimat senden. Welchen soll sie dazu auserwählen? Sie darf ihrem Herzen nicht folgen und beide begnadigen; einer muß als Opfer fallen. Zagend und bebend, unbewußt von ahnungsvollem Gefühl geleitet, nähert sie sich ihnen — wenige Takte im Orchester allein, in einer Akkord-

folge, die an den Augenblick im dritten Akt von Richard Wagners „Walküre" erinnert, da Brünnhilde aus der Schar ihrer Schweſtern herausſchreitend ſich Wotans Zorn und Strafe darbietet — und wählt den Bruder! Das iſt poetiſch und muſikaliſch überwältigend. Leider fällt dagegen die Erkennungsſzene ſtark ab. Es iſt dem Oreſtes gelungen, den Pylades zur Flucht zu bewegen und ſelbſt den erſehnten Tod zu ſuchen. Iphigenie, von Grauſen übermannt, ſchleppt ſich zum Altar, um das gräßliche Opfer zu vollziehen — wieder einige Takte im Orcheſter von höchſtem Ausdruck —; da ſagt Oreſtes im letzten Augenblick: „So ſankeſt du in Aulis, Iphigenie, meine Schweſter!" Es iſt der reine Zufall, daß er dieſe Worte ſpricht, und zwar ſo laut, daß die Prieſterin ſie verſteht. Nun, da er ſich zu erkennen gibt, kann ſie ihm das Opfermeſſer nicht in die Bruſt ſtoßen; aber dem wütenden Thoas gegenüber wären beide ohnmächtig, wenn nicht zu rechter Zeit Pylades erſchiene und ihn durchbohrte. Dieſer Schluß iſt bedauerlich; es war aber kein anderer gegeben.

Oreſtes und Pylades ſind in ſtärkſtem Gegenſatz zueinander charakteriſiert. Pylades iſt jung und frohgemut, auch in der größten Gefahr voll Zuverſicht und Selbſtvertrauen, der echte Optimiſt, ſeinem großen Freunde treu ergeben und mit Freuden bereit, ſein Leben für ihn zu laſſen. Er bringt einen friſchen, beinahe heiteren Ton in das Drama, der ſich nur für unſer Gefühl etwas gar zu harmlos breitmacht. Und wenn dann beide darum ſtreiten, wer leben ſoll und wer ſterben darf, wenn jeder den andern bei ſeiner Liebe und Freundſchaft beſchwört, ſo geht auch dieſes Wettſpiel des Edelmuts hart bis an die Grenze. Oreſtes erſehnt den Tod als Erlöſung und fordert von Pylades, daß er ihn nicht hemme. Pylades erklärt, das könne der Freund nicht von ihm verlangen; ſein Leben ſei nicht ſo koſtbar. Wir ſind empfindlich geworden und ertragen es ſchwer, wenn derartige Gefühle bis zum letzten Tropfen ausgepreßt werden. Schließlich ergibt ſich Pylades darein, ſich befreien zu laſſen; iſt er doch zur Rettung des Freundes entſchloſſen, die ihm ja auch wirklich gelingt. Beinahe möchten wir ſagen, die gegenſeitige Quälerei hätte den beiden und uns erſpart bleiben können. Pylades muß es dadurch ausgleichen, daß er recht natürlich und herzlich ſingt, damit wir ſein treuherziges Weſen liebgewinnen.

Dagegen iſt die Szene des Oreſtes mit den Furien eine der gewaltigſten und erſchütterndſten, die unſere Bühne kennt. Von

Gewissensqualen gefoltert, schreit er zu den Göttern um Vernichtung. Der kolossal leidenschaftliche Ausbruch wirft ihn in Ermattung; außer sich und außerstande, sich Rechenschaft zu geben über seinen Zustand, glaubt er, die langersehnte, stets vergeblich erhoffte Ruhe zu finden. Unseliger Irrtum, furchtbare Selbsttäuschung! Während er, noch halb ungläubig, das langentbehrte wonnige Gefühl der Beruhigung zu schlürfen meint, pocht im Orchester (die Sechzehntel der Viola) das niemals schlummernde Gewissen unerbittlich fort. Als man Gluck vorhielt, das passe doch nicht zu den Worten des Textes, rief er heftig aus: „Er lügt! Er hat seine Mutter gemordet! Ein Muttermörder kann keine Ruhe finden!" So tief und so wahr, psychologisch und poetisch meisterhaft erfaßte der große Dramatiker die Situation. Hier erkennen wir deutlich die überlegene Gewalt der Musik: sie tönt uns zu, was der Text nicht einmal andeuten kann, und ermöglicht dadurch erst erschöpfenden Ausdruck. Freilich ist die unerläßliche Grundbedingung, daß der Komponist schöpferischer Tondichter sei; und das ist Gluck gewesen, wie Mozart und Richard Wagner. Nun aber folgt die tragische Wendung. Unheimliche Gestalten tauchen auf; Rachegeister — Erinyen — zucken über den Ohnmächtigen ihre Dolche und rufen ihr „Wehe" über den Verbrecher.

Im schauerlichen pianissimo nennen sie seine Tat: „Der Mörder seiner Mutter!" Und in gebrochenen Lauten stöhnt der Gemarterte sein verzweifeltes „Ach" und „Weh" in den Chor der Furien hinein. Plötzlich tritt Iphigenie auf; in seinem Wahn glaubt Orestes die Mutter zu erblicken. Die Szene erhellt sich; die Dämonen sind verschwunden (auf dem verminderten Septimakkord); aber eine Erregung zittert nach, wie sie nur wahrhaft große, echte Kunst hervorruft. Gluck erreicht hier einen Gipfel, wie es auch dem größten Meister nur einmal beschieden zu sein pflegt. Als Darsteller griechischer Tragik ist er ebenso bewunderungswürdig wie Richard Wagner als der Sänger altgermanischen Heldentums. Nur seiner Musik ist es zu danken, wenn wir die französischen Verse als klassisch empfinden, was sie ganz gewiß nicht sind; sein Geist ist der belebende, für unser Gefühl entscheidende; es ist deutscher Geist, der die Antike erneuert, nicht äußerlich, wie die Romanen, sondern aus tiefinnerstem Miterleben, aus großer Seele, aus edelstem Idealismus.

Die „Iphigenie auf Tauris" brachte ihrem Schöpfer einen unbestrittenen Triumph. Freund und Feind war hingerissen, sogar Rousseau hätte sich überwunden bekannt. Der jahrelange

Streit war entschieden, der Sieg errungen. Wer hatte ihn gewonnen? Man hat sich daran gewöhnt, von einem Kampf der Gluckisten und Piccinisten zu sprechen. Das ist irreführend. Nicola Piccini (1728—1800) war nicht mit Gluck verfeindet. Nicht um persönlichen Antagonismus hat es sich gehandelt, sondern um zwei Kunstgattungen, um zwei Nationen. Die Italiener schickten ihren hochbegabten Opernkomponisten ins Treffen, um dem Gegner die Spitze zu bieten und die drohende Niederlage abzuwenden. Die Vorherrschaft und damit die Lebensfähigkeit der italienischen Oper schien gefährdet. Der französischen Oper eines Lully und Rameau gegenüber hatte sie vermöge ihres unleugbar überlegenen musikalischen Reichtums verhältnismäßig leichten Stand gehabt; künstlerisch vermochte sie sich mühelos zu behaupten. Vielmehr mußte der französische Nationalstolz alles aufbieten, um die eigene Oper als ebenbürtig zu halten. Nun aber trat ein Meister auf, der mit Waffen kämpfte, wie sie bisher noch nicht eingegriffen hatten. Seiner Wucht und Größe schien alles zu erliegen.

Kein Wunder, daß jetzt die Italiener zur Gegenleistung alle Kräfte anspannten. Und fünf Jahre lang wechselte der Erfolg. Glucks erste „Iphigenie" war noch kein entscheidender Sieg, seine „Armida" beinahe eine Niederlage; Piccinis „Roland" schien beide zu schlagen. Gerade durch diese Unentschiedenheit wurden beide Parteien immer leidenschaftlicher gereizt. Es mutet uns seltsam an, wenn wir vernehmen, daß ganz Paris in zwei Lager gespalten war und daß alle anderen Interessen gegen die brennende Opernfrage zurücktraten. Und als nun die zweite „Iphigenie" zugunsten Glucks entschieden hatte, ließ Piccini sich dazu verleiten, seinerseits mit einer „Iphigenie" zu antworten und damit seine Niederlage erst recht zu besiegeln. Die italienische Oper mußte das Feld räumen. Aber nicht die deutsche hatte es behauptet, sondern die französische. Mögen wir Glucks Genius preisen, so hoch wir nur wollen, er hat fremder Kunst gedient. Gewiß bedeutet er auch für die französische Oper einen Abschluß. Was Lully und Rameau begründeten, hatte er vollendet. Sein Werk konnte keine Fortsetzung erleben; Spontini ist nicht viel mehr als ein Nachklang. Die französische Oper mußte, wie die italienische, neue Lebenskräfte anderswo suchen und finden; von Glucks Geist berührt, konnte sie doch nicht dauernd von ihm leben. Als deutscher Meister hatte er zum zweitenmal ein romanisches Ideal erfüllt; die deutsche Oper uns zu schenken, war er nicht berufen. Davon

kann gar keine Rede sein; nur mittelbar hat er auf Mozart und Richard Wagner gewirkt. Darum müssen wir, wenn wir ihn mit Stolz zu den Unsern zählen, als rechtschaffenen deutschen Mann, wie seine Grabschrift ihn bescheiden rühmend nennt, zugleich bekennen, daß er, der Größten und Besten einer, uns doch entfremdet war. Deutsch war sein hehrer Idealismus: „Musas praeposuit sirenis“ lautet die Inschrift, die seine Büste ziert. Diese aber steht im Opernhause zu Paris neben denen von Lully, Rameau und Quinault. Ja wohl hat er die keusche Muse der sinnbetörenden Afterkunst vorgezogen; aber ein König von Frankreich hat die Ehrung befohlen, und viel später erst hat ihm König Ludwig I. von Bayern in München ein Standbild errichtet. Soviel edle, echte Kraft blieb für die deutsche Oper verloren; und schmerzlich bedauernd müssen wir es uns eingestehen: das ist deutscher Geist, aber nicht in deutscher Musik.

Haydn.

Norddeutsche Meister, Bach und Händel, hatten zu Ende des 18. Jahrhunderts unserer Musik den Vorrang gewonnen. Nun tritt auch Süddeutschland auf den Plan mit dem Dreigestirn der Wiener Meister: Haydn, Mozart, Beethoven. Sie führen vom 18. ins 19. Jahrhundert herüber und vollenden den Sieg der deutschen Tonkunst. Was wir jetzt meinen, wenn wir von Musik sprechen, das ist in ihrem Schaffen begründet. Und so sehr haben wir uns daran gewöhnt, es als selbstverständlich zu betrachten, daß wir immer erst wieder lernen müssen, zu begreifen, wie neu und wie kühn es war. Viel richtiger ist es, zu sagen, daß nach allem Vorhergegangenen ein solcher Fortschritt, ein solcher Aufstieg gar nicht zu gewärtigen war. Jetzt erst bricht die neue Zeit wahrhaft an; jetzt erst wird der Ausdruck wirklich frei; jetzt erst erobert die Musik das ganze Leben. Es ist gewiß kein Zufall, daß diese wunderbare Entwicklung zusammenfällt und zusammenstimmt mit der ganzen Richtung des deutschen Geistes überhaupt. Wie in unserer Literatur, so wird nun auch in unserer Musik deutsche Herrlichkeit verkündet. Die Zeiten der Ohnmacht, der Abhängigkeit von fremder Kunst nähern sich ihrem Ende; eine Auferstehung wird gefeiert, die der politischen und wirtschaftlichen weit voraneilt. Haydn, Mozart und Beethoven haben Grundsteine zu dem Deutschtum gelegt, dessen wir uns heute erfreuen. Sie gehören zu unseren Reichsgründern wie unsere großen Dichter alle; freilich haben wir lange gebraucht, um uns diesen kostbaren Besitz zu eigen zu machen. Und wer etwa glaubt, wir seien damit fertig oder gar darüber hinaus, der irrt sich gewaltig. Damit fertig werden, darüber hinauskommen werden wir nie. Lassen wir uns das Wort des alten Attinghausen in Schillers „Wilhelm Tell“ gesagt sein: „Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft.“ Der stolze Baum setzt neue Äste an und treibt neue Blüten; aber einen anderen pflanzen, daran ist nicht zu denken. Wehe uns, wenn wir ihn verdorren ließen! Nicht weil sie die drei Klassiker sind, sollen wir sie ehren, sondern in ihrem Geist allein können wir musizieren, wenn wir Deutsche sein und bleiben wollen. In keinem anderen Zeichen als in diesem ruht für uns alles Heil.

Mag sein, daß das für Beethoven, vielleicht auch für Mozart

allgemein zugestanden wird; aber für Haydn? Da will doch mancher lächeln. Der gute alte Papa, der mit dem Zopf, der ihm hinten hängt, so bieder wackelt, der gehört doch der alten Zeit an, nicht der neuen. Gewiß, von Zeit zu Zeit hören wir ja auch den Alten noch ganz gern; er ist so liebenswürdig, so kindlich heiter und frohgemut, so unverbesserlich optimistisch. Wenn wir gerade in der rechten Stimmung sind, macht es uns Vergnügen; man ruht so aus bei seiner absolut nicht aufregenden Musik. Sie tut uns gar nicht weh, es ist ein müheloser Genuß. Es muß recht schön gewesen sein, damals, als man noch so harmlos fröhlich sein konnte. Ja, ja, die gute alte Zeit, die kehrt nicht wieder. Freilich, wie man das Leben und die Kunst so ungebrochen sonnig nehmen kann, das mögen wir modernen Menschen nicht mehr fassen. Wir haben doch ganz andere Begriffe, wir wollen an den Abgründen und Untiefen nicht mehr so leichten Herzens vorbeigehen. Die Tragik des Lebens ist zu ernst geworden; und vor allem, wir selbst sind nicht mehr so einfache Lebewesen, viel komplizierter, viel differenzierter. Sagen wir es doch geradezu: viel bedeutender. Denn das ist des Pudels Kern, ob wir's eingestehen oder nicht. Versteckter Hochmut ist es, der auf Haydn herabsieht und mit ihm nicht tauschen möchte.

Er ist nicht nur häßlich, sondern lächerlich. Auf welche Tatsachen stützt er sich denn eigentlich? Kennen wir Haydn überhaupt? Was wird denn von ihm noch öffentlich aufgeführt? Die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten" vielleicht noch am häufigsten, hie und da eine Symphonie, nicht viel öfter ein Streichquartett. Es ist doch sehr bezeichnend, daß man eine Gesamtausgabe seiner Werke erst in Angriff genommen hat, als es schon zu spät war. So lange wurde damit gewartet, bis man sich überzeugen mußte, daß viele seiner Werke unwiederbringlich verloren sind. Und doch, was für Überraschungen brachten schon die ersten Bände, und was werden die folgenden noch bringen bis zum letzten! Wenn nur dann nicht alle, wie so viele andere, der Mumifizierung in den Bibliotheken verfallen, die sie bewahren; wenn nur endlich der ganze Reichtum erschlossen wird, den sie bergen. Es ist ein großes Unrecht, nicht sowohl an dem Meister, als an unserem Volk, wenn ihm das vorenthalten wird, was es braucht. Jawohl, wir brauchen Haydn jetzt notwendiger denn je. Wenn wirklich Ernst gemacht werden soll mit unserm Deutschtum auch in unserer Musik, dann müssen wir ihn nicht ausgraben, nicht wiedererwecken, sondern erst wahrhaftig erleben! Vielleicht hören wir ihn dann mit anderen,

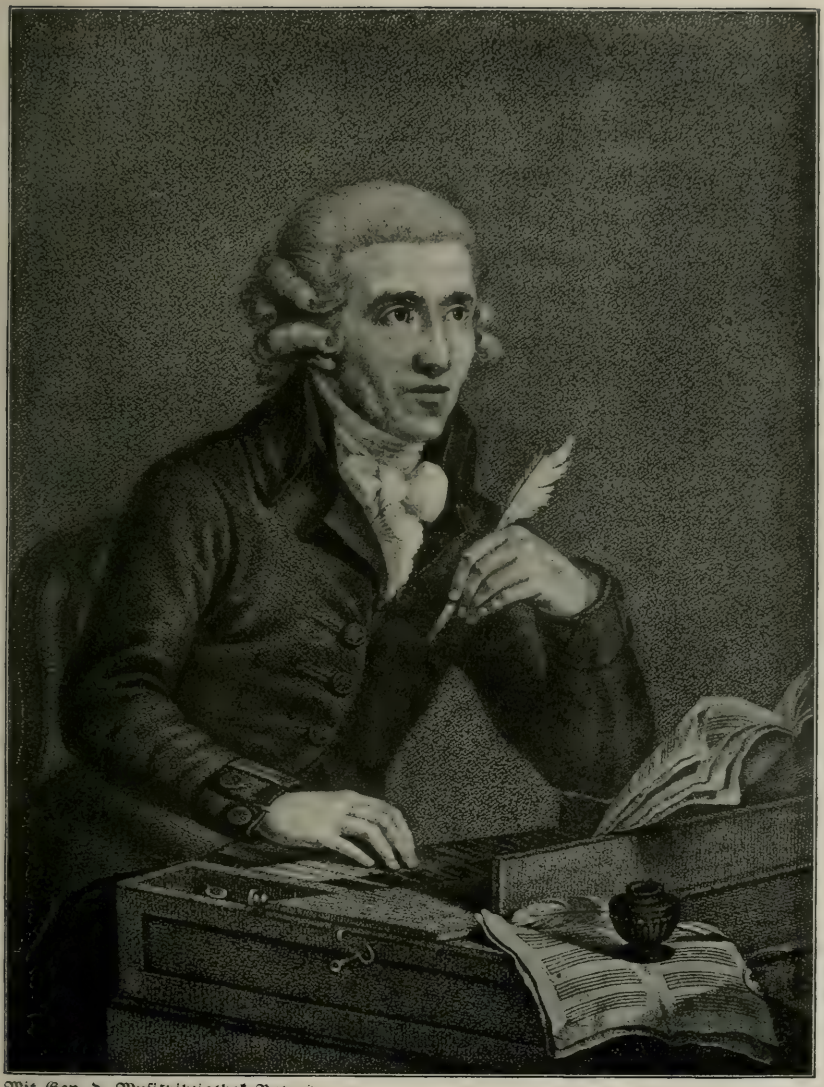
empfänglicheren und dankbareren Ohren als bisher; wir sind es ihm und noch viel mehr uns selber schuldig. Beginnen wir wenigstens die Vorarbeit dazu damit, daß wir uns von allen hemmenden Vorurteilen lossagen; sonst müßte es von uns heißen: „Spotten ihrer selbst und wissen nicht wie."

Franz Joseph Haydn ward geboren zu Rohrau an der Leitha in Niederösterreich am 31. März 1732 und starb in Wien am 31. Mai 1809. Er hatte eine sehr harte Jugend und Lehrzeit; nur einem Glücksfall ist es zu danken, daß er nicht als Knabe elend zugrunde gegangen ist. So hat er schon früh den Ernst des Lebens kennen gelernt und mit großem Fleiß und aller Energie sich durchringen müssen. Dann wurde er aber auch dafür belohnt. Fürst Esterhazy berief ihn als Leiter seiner Privatkapelle; von 1761 bis 1790 hat er in diesem Dienst gestanden. Schon 1760 als Musikdirektor des Grafen Morzin hatte er geheiratet, später sich in Eisenstadt ein kleines Haus gekauft. Aber das Glück wollte nicht bei ihm einziehen. Seine Frau war ein böses Weib, una bestia infernale, wie er sie selbst nennt. Die Ehe blieb kinderlos; volle vierzig Jahre hat er dieses Joch getragen. Wenn er sich durch außerehelichen Liebesgenuß entschädigte, so ist das zwar sittlich zu verurteilen, zeigt uns aber, daß es ihm an Temperament nicht gefehlt hat. Gelitten hat er schwer unter diesem unleidlichen Zusammenleben; und es berührt uns tief schmerzlich, daß gerade ihm die Freude und der Segen des Familienlebens versagt blieb. Er hätte es gebraucht und mit innigster Dankbarkeit zu genießen verstanden. Künstlerisch war seine Stellung umso befriedigender.

Richard Wagners Wort: „Haydn war und blieb ein fürstlicher Bedienter" ist leicht mißzuverstehen und vielfach falsch verstanden worden. Es soll unsern Meister nicht herabsetzen. Wagner, der stolze, rücksichtslose, freie Mensch und Künstler hatte wohl Mitleid mit Haydn, der so lang in fürstlichen Diensten stand. Heißt es doch auch in Scheffels „Trompeter von Säkkingen": „Im Dienst — o schlimmes Wort!" Nur gilt das nicht so unbedingt und allgemein. Wir werden bei Mozart ein anderes Bild erschauen als hier. Es kommt sehr viel darauf an, wie die dienstliche Stellung gestaltet ist; an sich ist sie kein Unglück für den Künstler. Damals war es nicht nur üblich, sondern geradezu ehrenvoll, einem vornehmen Herrn zu dienen. Und die Fürsten Esterhazy waren wirklich vornehme Herren, wie man ja der österreichischen und ungarischen Aristokratie jener Zeit überhaupt nachrühmen muß, daß sie echten Adelsstolz

besaß und ihre Aufgabe der Kunst und den Künstlern gegenüber adelig auffaßte. Nicht nur mit schönen Worten, sondern mit guten Taten, vor allem auch mit freigebiger Hand das Mäzenatentum ausüben, das hat sie in vorbildlicher Weise verstanden und bewährt. Wohl gehörte Haydn zum fürstlichen Hausgesinde, aber das ganze Verhältnis war ein patriarchalisches. Er stand mit seinem Fürsten auf beinahe freundschaftlich vertrautem Fuß, wie es unter vielem andern sein Scherz mit der sogenannten Abschiedssymphonie beweist. Und als die Kapelle aufgelöst wurde und Haydn nach Wien übersiedelte, wurde ihm der Kapellmeistertitel belassen und auch sein Gehalt nicht entzogen, sondern sogar erhöht, so daß er nun wirklich frei und unabhängig leben und schaffen konnte. Aus dem armen Knaben war ein hochangesehener Mann geworden, dem es bei aller Bescheidenheit an Selbstbewußtsein nicht fehlte.

Es wurde noch ganz gewaltig gesteigert durch seine zwei Reisen nach England (1790—1792 und 1794—1795), wo er in London mit Ehren aller Art überhäuft wurde und sogar in Oxford den Doktorhut erhielt. Kaum jemals war ein deutscher Musiker im Ausland so gefeiert worden; heute noch dürfen wir mit Stolz daran denken und es unserm Meister danken, daß er deutsche Kunst in England so hoch zu Ehren brachte, nicht aber wie Händel sich dort fesseln ließ, sondern nach allen Triumphen in die Heimat zurückkehrte, obwohl die glänzendsten Angebote ihn zu halten suchten und die Heimkehr nicht gar so verlockend war. Aber auch schämen müssen wir uns immer wieder, wenn wir sehen, wie der Auslandserfolg in Deutschland wirkt. Das ist unsere alte, unausrottbare Schwäche. Wer in der Fremde Anerkennung erringt, der gilt dann auch in der Heimat etwas; sonst ist es ja, wie wir sehr bezeichnend zu sagen pflegen, „nicht weit her" mit ihm. Das erfuhr auch Haydn. Jetzt war er ein berühmter Mann. Rückschauend wollen wir die stillen Jahre in Eisenstadt erst recht gebührend würdigen. Da war reiche Anregung zum Schaffen aller Art geboten und zugleich, was für den jungen Musiker so ungemein wertvoll ist, die Möglichkeit, jedes neue Werk gleich in lebendiger Aufführung zu proben. So konnte Haydn zum Meister reifen, dem die Welt huldigte. Aus schlichter Verborgenheit tritt er hervor, seiner selbst sicher und darum befähigt und berufen, den Ruhm deutscher Musik über das Meer zu tragen. Das ist der Segen der Heimat; wohl ihm und uns, daß er ihr treu blieb. Und wie wir ihn wachsen und steigen sehen bis auf die Höhe, so ist der Abend



Mit Gen. d. Musikbibliothek Peters

Joseph Haydn

seines Lebens vergoldet und verklärt von wahrer Vollendung. An der Schwelle des Greisenalters schenkte er uns noch die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten"; von allgemeiner Liebe und Verehrung getragen, ging er dem Tode entgegen. Der scheidenden Sonne vergleicht ihn Iffland im überwältigenden Eindruck seines Besuches; es ist ein Bild von wahrhaft rührender Größe. Und ganz zuletzt ward ihm noch einmal der Zug des Leidens aufgeprägt: mit Kummer und Schmerz mußte er die Franzosen als Sieger in seinem geliebten Wien einziehen sehen, wenige Tage vor seinem Ende. Wie er sich zu trösten versuchte, wird später zu erzählen sein.

So stellt sich uns Haydns Leben durchaus nicht als so harmlos und fröhlich vom Anfang bis zum Schlusse dar; es ist menschlich viel reicher, viel interessanter gewesen, als man gemeinhin annimmt. Es ruht auf ernster Grundlage und führt stufenweise vorwärts und aufwärts; auch hier gilt das Motto: durch Kampf zum Sieg. Und ganz ebenso haben wir sein Schaffen zu betrachten. Er ist so wenig wie Mozart ein Glückskind, dem die Götter alles im Schlaf in den Schoß werfen. Die vermeintliche Genialität, die alles aus dem Ärmel schüttelt, ist, wenn es sie überhaupt gibt, jedenfalls undeutsch. Unsere Meister lassen sich's sauer werden in angestrengter Arbeit; Haydn durfte selbst bezeugen, er sei sein Leben lang *fleißig* gewesen. Das ist der solide Unterbau, der festhält und das gewagteste Gebäude tragen kann. Damit steht seine Naivität nicht im Widerspruch. Denn künstlerischer Fleiß ist nicht gleichbedeutend mit reiner Verstandesarbeit, mit Reflexion als Gegensatz zu schöpferischer Eingebung; und Naivität ist nicht dasselbe wie Gedankenträgheit. Freilich ist es nicht leicht, uns in die Seele des schaffenden Künstlers zu versenken. Wir neigen dazu, das Denken und Fühlen, das Erfinden und Gestalten, das sie vereinigt umschließt, in unserer Beobachtung zu trennen; wir werden es auch nie ausrechnen können, wieviel Anteil am Kunstwerk das eine und das andere zu beanspruchen hat. Nur so viel ist sicher: alle geistigen und seelischen Kräfte wirken zusammen; es scheint nur bald die eine, bald die andere zu überwiegen. Fehlen darf keine; sonst gibt es einen Bruch. Und weiterhin lassen wir uns noch vielfach täuschen.

Wenn die Musik ganz selbstverständlich überzeugend wirkt, dann meinen wir, sie müsse ebenso natürlich, ursprünglich, automatisch entstanden sein, ohne eigentlichen Werdeprozeß, ohne Geburtswehen, ohne Bewußtsein. Man pflegt zu sagen, die höchste Kunst werde wieder zur *Natur*. Das ist sehr bedenklich und irreführend.

Gewiß, sie widerstreitet nicht der Natur, sie löst sich nicht von ihr los, sie ist in ihr begründet; aber sie ist kein Naturprodukt, sondern eine seelische und geistige Schöpfung, auch da und gerade da, wo wir es nicht gewahren. Wenn wir hören, Haydn habe sehr viel über seine Kunst nachgedacht, so schütteln wir den Kopf. Seine Musik klingt nicht nach tiefsinniger Spekulation; wir möchten sagen: was brauchte er überhaupt nachzudenken, um so zu komponieren. Und wenn wir weiter hören, daß er auf Neues sann und sich bewußt als Träger des musikalischen Fortschritts bezeichnete, so leuchtet uns das wiederum nicht ein; was ist denn neu und kühn an seiner Weise? Alle diese Fragen und Zweifel lösen sich erst, wenn wir seine Originalität verstehen lernen; er gehört zu den größten Originalen deutscher Kunst. Darum gilt von ihm, was Hans Sachs in Richard Wagners „Meistersingern" von dem Liede des jungen Ritters Walther von Stolzing sagt: „Es klang so alt und war doch so neu wie Vogelsang im süßen Mai." Darum bleibt der „Papa" Haydn ewig jung. Nicht als das ewige Kind, auch noch als Jubelgreis; nicht in beschränktem, sondern in idealem Sinn des Wortes. Jugend heißt Urbegabung, die auch in der reifsten Vollendung den vollen Zauber der Originalität nicht verliert, sondern steigert. Das ist der wahre Wunderquell, aus dem wir uns nie satttrinken; das ist deutscher Labetrunk für uns alle.

Die neuere Forschung hat nachgewiesen, welch bedeutende Vorgänger Haydn zumal in den Mannheimer Symphonikern gehabt hat, unter denen vor allem der Böhme Johann Stamitz (1717—1757) und sein Sohn Karl (1746—1801) hervorragen. Fremde Einflüsse sind auch sonst leicht aufzuzeigen, besonders ungarische und zigeunerische, die sich schon durch den langen Aufenthalt in Eisenstadt erklären. Wenn wir also Haydn nicht mehr als den Schöpfer der Symphonie und unserer neueren Instrumentalmusik überhaupt bezeichnen dürfen, wenn wir seine Beziehungen zu italienischen und norddeutschen Meistern, vor allem zu Philipp Emanuel Bach, noch so genau nachprüfen, der wesentliche Eindruck bleibt doch derselbe: er bleibt das überragende Genie, die absolute Originalität. Er vollzieht definitiv den Übergang von der alten zur neuen Zeit, vom gebundenen kontrapunktischen zum freien thematischen Stil. Damit ist nicht nur musikalisch ungehemmte Ausdrucksfähigkeit gewonnen, sondern vor allem deutscher Geist von jeder Fessel gelöst; es ist eine künstlerisch und national entscheidende Tat. Wer freilich nur die großen zwölf Londoner Symphonien kennt, der versteht

nicht, wie Haydn sie vollbracht, wie er durch das Überkommene und Übernommene hindurch mit unbegreiflicher Treffsicherheit sich den Weg zum Eigenen gebahnt hat. Noch verhängnisvoller ist es, daß im allgemeinen immer die Reihenfolge Haydn — Mozart — Beethoven aufgestellt wird mit dem ganz schiefen Vorurteil, als sei Mozart schlechthin der Vermittler zwischen Haydn und Beethoven gewesen und als habe Haydn den Anfang, Mozart die Steigerung, Beethoven die Vollendung gebracht. Wir dürfen nicht vergessen, daß Mozart fast 17½ Jahre vor Haydn starb und den viel älteren Meister stark beeinflußte. Wir müssen unterscheiden: Haydn vor Mozart und Haydn mit und nach Mozart. In wundervoller Freundschaft verbunden, haben beide einander in ihrem vollen Werte erkannt und gelten lassen; wollen wir das verpfuschen? Haydn führt sogar unleugbar stellenweise näher an Beethoven heran als Mozart, besonders in seinen langsamen Sätzen. Nur seine Finales sind rein lustig. Da läßt er seiner köstlichen Laune freien Lauf und erlaubt sich manchen kleinen Scherz mit uns in unvermuteten Fermaten, Pausen, Vergrößerungen und sonstigen musikalischen Späßen. Alles sprüht von Geist und Leben, von Kraft und Humor; wir würden uns selbst ein Armutszeugnis ausstellen, wenn wir keine Freude mehr daran hätten. Das ist nicht Musik für Philister, sondern für wahre Lebenskünstler.

Überragend ist Haydns Meisterschaft im Streichquartett; das ist sein eigentliches Herrschergebiet. So viel Schönes auch seine Sonaten und Trios enthalten, gegen die Quartette stehen sie entschieden zurück. Er hat die Gattung nicht erfunden; und doch erscheint er als ihr Schöpfer. Wieder ein Fall, wie wir ihn schon öfters beobachteten: der deutsche Meister gibt der Form erst ihren vollen Gehalt; sie ist dazu bestimmt, daß er in ihr sein Bestes ausspreche. Mozart und Beethoven haben Haydns Streichquartett vertieft und erweitert, aber als Ganzes nicht übertroffen. Die Erfahrung lehrt, daß man nach einem von den letzten großen Quartetten von Beethoven, wenn überhaupt, nur noch eines von Haydn spielen und genießen kann. Es ist ja nicht auszusagen, was in diesen 83 (oder 76, wenn man die „Sieben Worte am Kreuz" abrechnet) kleineren und größeren Werken alles steht; es ist die Bibel der Kammermusik. Besonders unter den langsamen Sätzen finden sich ganz wundervolle, die direkt an Beethovensche Größe heranreichen. Und unerschöpflich strömt die Erfindung, unverwüstlich sprudelt die Laune in den rasch bewegten. Volkstümliche Weisen wechseln mit be-

deutenden Themen; über dem Ganzen schwebt der Geist genialer Originalität in immer neu entzückender Gestaltung. Mit Recht hat man von jeher das deutsche Haus als die Stätte erkannt, an der das Streichquartett seine dauernde Heimat findet. Mit Recht ist von jeher seine Pflege als ein Gradmesser unserer Musikalität erkannt. Sollte es je so weit kommen, daß nirgends mehr Streichquartett gespielt würde, daß der Konzertsaal und das Virtuosentum auch auf diese feinste und intimste Kunstgattung das Monopol gewänne, dann stünde es schlecht um die Bewahrung deutschen Geistes in deutscher Musik. Hier wird dem Dilettanten im guten Sinn, dem bescheidenen und begeisterten Kunstfreund das tägliche Brot gereicht; und Richard Wagner wußte wohl, was er forderte, wenn er die von ihm geplante, freilich nie verwirklichte deutsche Stilbildungsschule auf das Studium des Streichquartetts gründen wollte. Was uns Haydn damit geschenkt hat, wird uns nur immer wertvoller, je tiefer wir es künstlerisch wie national erfassen und verwerten.

Und nun gibt er dem ganzen Volk auch noch Wunderherrliches zu singen. Seine Lieder und seine italienischen Opern sind so ziemlich vergessen und werden es wohl auch bleiben, vielleicht mit wenigen Einzelausnahmen. Seiner Kirchenmusik wird kaum anderes Schicksal zu bereiten sein; die „Sieben Worte am Kreuz" in Bearbeitung für Chor und Orchester wären freilich immer noch der Aufführung wert. Er selbst hat es verursacht, daß alle diese Werke weit zurücktreten gegen seine letzten, die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten". Denn die sind beide so schön, so reich und zugleich so echt volkstümlich, daß sie alle andern weit überstrahlen. Man sollte sie nicht Oratorien nennen, es sind Kantaten, wenn auch „mit verteilten Rollen" gesungen wird. Die Texte waren aus dem Englischen übertragen; der gar nicht unkritische Meister war nicht durchaus mit allen Einzelheiten einverstanden. Aber im ganzen genügten sie ihm, um eine Welt von Empfindung und Phantasie darüber auszutönen. Wir stoßen uns an der Naivität, die wir nicht mitzuleben imstande sind. Wie das grandiose Thema der Weltschöpfung im engsten Anschluß an den biblischen Bericht behandelt ist, wie alle Erscheinungen, die der Wechsel der Jahreszeiten bringt, schulmeisterlich (man kann nicht sagen: bäuerlich) beschränkt dargestellt werden, das widerstreitet doch zu sehr unserer Anschauung. Es handelt sich dabei nicht etwa um den Gegensatz zwischen Buchstabenglauben und naturwissen-

schaftlicher Erkenntnis, sondern um die poetische Auffassung, die wir unter allen Umständen, von jedem Standpunkt aus, bei einem solchen Werk erwarten und verlangen dürfen. Die Verfasser haben es sich gar zu leicht gemacht; so einfach liegt die Sache doch nicht. So aus dem Handgelenk ist die Welt nicht erschaffen worden, auch nicht von dem allmächtigen Herrgott. Und so glatt und bequem verläuft das Jahr dem bescheidensten und genügsamsten Landmann nicht, auch wenn der Allgütige und Allweise es regiert. Nun liegt der Schluß nahe, Haydn habe ebenso naiv gedacht und empfunden und komponiert. Aber das wäre ein Trugschluß. Seine Musik ist voll Poesie und offenbart die Idee, zu deren Ausdruck der Text sich nicht aufschwingt, sondern höchstens hie und da ansetzt.

Sein gläubiges Gemüt stellt die Wunder der Schöpfung in ihrer Herrlichkeit vor uns dar, von dem berühmten, ebenso einfachen (C-dur-Dreiklang) als großartigen „Und es ward Licht" bis zu dem Augenblick, da der erste Mensch, die Krone der Schöpfung, in stolzer Schönheit und Anmut erscheint. Wie Sonne und Mond aufgehen, wie die ganze Natur wächst und blüht, wie die Wasser rauschen und die Berge ihnen entsteigen, wie Erde, Luft und Meer mit Lebewesen sich bevölkern, das schildert er in diskreter, mit kurzen Strichen treffsicher zeichnender Tonmalerei; aber es bleibt nicht beim bildlichen Ausdruck. Er dringt von außen nach innen: das Gefühl der Bewunderung, des Dankes, des Glücks und der Freude tönt immer lauter und inniger zugleich, schon aus der Erzählung, die den drei Soloengeln Gabriel (Sopran), Uriel (Tenor) und Raphael (Baß) übertragen ist, noch viel mächtiger und fortreißender aus den Engelchören. Haydns Musik stellt sich ebenbürtig neben Goethes Engel im „Prolog im Himmel" zum „Faust"; sie ist eine würdige Kosmogonie. Und daß ihr bei allem leuchtenden Glanz und begeisterten Schwung die schlichte Herzlichkeit, ja sogar ein leise versteckter Humor nicht fehlt, das macht sie uns erst recht lieb und wert. Unleugbar fällt der dritte Teil etwas ab, wenn nun Adam und Eva selbst auftreten und ihre recht langen Duette singen. Und doch sind auch diese reich an poetischen Momenten; der schönste ist wohl der, da der Chor der Engel leise, wie von fern, in die Stimmen des betenden Menschenpaares sich mischt, denen er bis dahin ergriffen gelauscht hat. Von dem allem gibt ja der Text kaum eine Andeutung. Der Musiker Haydn war der Poet, der aus seiner Naivität, aus seiner originalen Urkraft heraus schöpferischen Weltblick gewann.

In den „Jahreszeiten" sind die Farben noch bunter gemischt; und das muß uns dafür entschädigen, daß sie die Großartigkeit der „Schöpfung" nicht erreichen. Auch hier fehlt es nicht an schwächeren Stellen, zu denen vor allem die Liebesszenen der Hanne und des Lukas zu rechnen sind. Anderseits mußte Haydn sich wohl oder übel mit Einfällen des Textdichters abfinden, die uns recht wenig motiviert dünken, wie das Bild des verirrten Wanderers, das in die Schilderung des Winters hereinschneit. Über den Chor, der den edeln Fleiß besingt, hat er sich selbst lustig gemacht. Es wird ja überhaupt viel zu viel moralisiert, zu aufdringlich und zu altmodisch. Aber die Mahnung an die Vergänglichkeit alles Irdischen zum Schluß hat Haydn doch ergreifend gefaßt und die etwas gezwungenen Ausblicke auf die Herrlichkeit des ewigen Lebens bei aller Schlichtheit mit prophetischer Kraft verkündigt. Die Naturschilderung überrascht auch in diesem Werk durch ihre Frische und Unmittelbarkeit und entzückt durch ihre Poesie. Der Jagdchor mit seinen Hornklängen übertrifft die vorhergehende Baßarie durch seine Steigerung; der Weinchor aber ist von jeher als ein Meisterwerk realistischer Malerei gepriesen worden. Deutsche Trinkfreudigkeit und Trinkfestigkeit tönt da so ungebunden und ausgelassen, wie wir es dem ehrenwerten Papa Haydn gar nicht zugetraut hätten. Der Humor in Hannchens Erzählung von dem geprellten jungen Herrn mutet uns dagegen recht altväterisch an; viel hübscher ist ihr Spinnlied in seiner herben Charakteristik. Beidemale ist der volkstümliche Liederton vorzüglich getroffen.

Anheimelnd wirkt der Hirt mit seiner Herde, wie er sich auf den ersten Sonnenstrahl freut, und der Landmann in der allbekannten Arie, der so vertrauensvoll und gewissenhaft den Samen streut und ihn zur goldenen Frucht reifen sieht, weil der Acker treu halten wird, was er verspricht, und der zuletzt sich sein Liedchen pfeift, das kein anderes ist als das Andante aus Haydns Symphonie mit dem Paukenschlag. Wieviel Liebenswürdigkeit und Humor tönt uns aus dieser schlichten Weise entgegen! Und wie schön und ernst sind dagegen die frommen Gesänge, in denen eine gute Ernte erfleht und dafür gedankt wird; der ganze Segen deutscher Arbeit liegt darin beschlossen. Das herrlichste aber sind die Chöre: gleich der erste, der in unvergleichlicher Lieblichkeit den Frühling begrüßt; das fugierte Preislied am Schluß des ersten Teils; die Huldigung an die „in flammender Majestät" aufsteigende Sonne; die großartige Schilderung des jäh losbrechenden Un-

gewitters mit ihrer beklommenen Einleitung, die mit der nach überstandener Gefahr beruhigt ausklingenden Abendstimmung unwillkürlich an Beethovens Pastoralsymphonie gemahnt; und der Schlußchor voll Mut und Zuversicht, voll Kraft und Lebensfreudigkeit, der zu dem ganzen Werk das Ja und Amen spricht. Das ist in solcher Fülle Ausdruck von Gemeinsamkeitsempfindung, daß wir von dieser Musik wirklich sagen dürfen, sie gehöre unserm ganzen Volk. Wir täten deshalb sehr unrecht, die „Jahreszeiten" gegen die „Schöpfung" zurückzusetzen oder gar zu vernachlässigen. Beide gehören zusammen wie Himmel und Erde, wie Irdisches und Ewiges, ungetrennt und untrennbar, erschaut und getragen von gläubiger Hingebung, besungen aus innerstem Herzen und lebendigstem Miterleben. Danken wir dem Meister, der uns beides geschenkt hat!

Gleich bei ihrem ersten Erscheinen mit hellem Jubel aufgenommen (Wien 1798 und 1801), haben die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten", diese allerdings in merklichem Abstand von jener, rasch und dauernd sich überall eingebürgert, wo in Deutschland der gemischte Chorgesang gepflegt wird. Ja sie haben sogar sehr wesentlich zur Bildung und Schulung unserer Chorvereinigungen beigetragen. Wir dürfen ja nicht übersehen, daß zwar die Solopartien Berufskünstlern vorbehalten bleiben, die Chöre aber immer und überall wesentlich, wenn nicht ausschließlich, von Dilettanten ausgeführt werden, mit deren Lust und Eifer sie stehen und fallen. Wenn Robert Schumann erklärt, der Dilettantismus (im besseren Sinn) sei von der Kunst unzertrennlich, so mahnt er andererseits: „Singe fleißig im Chor mit, namentlich in den Mittelstimmen; dies macht dich musikalisch." Der vierstimmige Chorgesang ist für unsere Musikalität ebenso wichtig und bestimmend wie das Quartettspiel. Seine Bedeutung geht aber über das rein Musikalische weit hinaus: er ist edelster Volksgesang und als solcher nationales Gemeingut. Wir haben die Mehrstimmigkeit als Trägerin des Gemeinsamkeitsgefühls erkannt. Hier ist der Boden, auf dem sie wahrhaft gedeihen kann. Wir besitzen nicht allzuviele Werke, die so fraglos wie diese volkstümlich sind im vollsten Sinn des Wortes.

Wir dürfen alle mitsingen, entweder in praktischer Beteiligung, oder doch auch als Hörer mit innerer Herzensbewegung. Diesem Vollwert gegenüber schwinden alle Bedenken der ästhetischen Beurteilung; nur das Gefühl der Freude und des Dankes beherrscht uns, daß ein deutscher Meister uns so reich und echt beschenkt hat. Wollten wir die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten" für veraltet

erklären, so wäre das ein Zeichen eigener Greisenhaftigkeit; ewig jung sollen sie tönen aus deutschen Kehlen und in deutschen Herzen, dem Meister Haydn zu Lob und Ehre, uns allen zur Erhebung und Läuterung, ein Bekenntnis zum Deutschtum für alle Zeiten.

Und noch sind wir nicht zu Ende. Erinnern wir uns daran, daß der edle Greis den siegreichen Feind in der geliebten Heimat einrücken sehen mußte. Da wird uns erzählt, er sei an sein Klavier gegangen und habe die Melodie gespielt, die er als österreichische Kaiserhymne geschaffen hatte. Ob es buchstäblich wahr ist, daß er darin seinen Herzenstrost suchte, braucht uns nicht zu kümmern. Er ist darin zu finden; in ungeahnter Machtfülle sollte er sich der Nachwelt offenbaren. Die Weise ist schlicht und schön wie ein echtes Volkslied; sie ist zugleich so wertvoll, daß sie künstlerisch den gleichen Preis verdient. Wir brauchen nur an die herrlichen Variationen zu denken, die Haydn in einem seiner großen Streichquartette daraus entwickelt. Hier haben wir das schlagendste Beispiel dafür, daß Kunstmusik und Volksmusik im Grunde ein und dasselbe sind. Und diese Weise ist nicht österreichische Kaiserhymne geblieben, sondern zum Hohenlied des Deutschtums geworden. Mit ihr bekennen wir uns zu unserm nationalen Heiligtum; mit diesem Lied stürmte unsere Jugend dem Tod entgegen; mit ihm bewährten unsere Helden ihre Aufopferung; mit ihm gelobten wir Daheimgebliebenen dem Vaterlande ewige Treue. Es ist ja die Melodie, nach der wir unser „Deutschland, Deutschland über alles" singen.

Keine würdigere hätten wir den Worten des Dichters unterlegen können. Nicht jeder Deutsche weiß, daß sie von Haydn ist; sie ist zum Volkslied geworden, nach dessen Ursprung man nicht mehr fragt. Recht verstanden, ist das der herrlichste Ehrenkranz, der je eines Meisters Stirn bekrönt hat. Da ist er still und bescheiden gesessen im stillen Kämmerlein und hat seine Herzensmelodie gefunden; und nun braust sie im lautesten Widerhall durch das ganze Land, durch alles Volk, soweit Deutsche auf Erden wohnen. Was würde Haydn sagen, wenn er das hätte erleben dürfen? Ich glaube, er würde wie bei der Lichtstelle in der „Schöpfung" nach oben deuten und seinem Gott die Ehre geben. Wir aber geben sie ihm, so wie er sie verdient und wie es uns geziemt, dem unsterblichen Verkünder deutschen Geistes in deutscher Musik.

Mozart.

„Hier zeige ich euch den herrlichen Musiker, in welchem die Musik ganz das war, was sie im Menschen zu sein vermag, wenn sie eben ganz nach der Fülle ihrer Wesenheit Musik und nichts anderes als Musik ist.“ So schreibt Richard Wagner über den Meister, zu dem er sich wie zu Beethoven bekannte, den er den Licht- und Liebesgenius nennt und als das größte und göttlichste Genie zu preisen nicht müde wird. Und heute noch dürfen wir sagen: er ist der größte Musiker, den wir kennen; er ist die Musik selbst. Daran zweifelt niemand, und es kann nicht meine Aufgabe sein, das hier aufs neue nachzuweisen. Vielmehr stellen wir gleich die Frage: war er ein Deutscher? Richard Wagner bejaht es mit aller Entschiedenheit. Wir möchten aber sichergehen. Dürfen wir Mozart für uns in Anspruch nehmen oder nicht? Darüber sind die Meinungen bis heute geteilt. Bald wird er den deutschen, bald den italienischen Meistern zugezählt; und in höherem Recht glauben die zu sein, die in ihm die Vereinigung deutscher und italienischer Musik erblicken wollen. Wir müssen Entscheidung suchen und den Gründen nachspüren, die so verschiedene Auffassungen und Urteile stützen. Der begreifliche Wunsch, ihn ganz den Unsern zu nennen, darf uns nicht zur petitio principii, zur Voreingenommenheit verleiten. Wenn es einen Musiker gibt, der über die nationalen Schranken sich zu erheben scheint, dann ist es er. Es handelt sich also nicht um seine Person und sein Werk allein, sondern um unser Prinzip selbst; hier muß es die Probe bestehen, oder es ist unhaltbar. Überschauen wir sein Leben und sein Schaffen, so muß es uns bindende Antwort erteilen.

Geboren ward Wolfgang Amadeus Mozart am 27. Januar 1756 in Salzburg; gestorben ist er am 5. Dezember 1791 in Wien. Er ist also Österreicher. Aber sein Vater Leopold stammte aus Augsburg; so vereinigt er das Österreichertum und das Deutschtum schon von Geburt an in sich. Auf die Reisen, die der Vater mit seinen beiden Wunderkindern — denn auch die um 5 Jahre ältere Maria Anna durfte als solches gelten — unternahm und die sie bis nach Paris und London führten, folgte 1769—1771 die erste große Kunstreise in das gelobte Land der Musik, nach Italien.

Dahin brachte Leopold seinen Sohn, weil er dessen schöpferische Begabung, weil er in ihm den geborenen Opernkomponisten erkannte. Schon vorher, als Zwölfjähriger, hatte der Knabe zwei kleine Singspiele vollendet: ein italienisches „La finta semplice" — „Die gespielte Einfalt", und ein deutsches „Bastien und Bastienne", nach Rousseaus „Le devin du village" — „Der Dorfwahrsager" bearbeitet. Dieser Anfang ist bedeutungsvoll: Deutsch und Italienisch nebeneinander. Mozart sollte der Meister der italienischen und der deutschen Oper werden. Zunächst gelang es, für Mailand die scrittura, die Bestellung auf zwei große italienische Opern zu erhalten: „Mitridate rè di Ponto" 1770 und „Lucio Silla" 1772. Es folgten die komische Oper „La bella finta giardiniera" — „Die schöne verkappte Gärtnerin" — für München 1775 und die Festoper „Il rè pastore" — „Der königliche Schäfer" — in Salzburg im gleichen Jahre, beide italienisch; von einer deutschen hören wir nichts.

Die zweite Kunstreise nach Paris (1777—1779) verlief durch den Tod der den Sohn begleitenden Mutter tragisch und künstlerisch völlig erfolglos: nirgends war ein Opernauftrag zu erhalten. Und ohne einen solchen war an Komposition und Aufführung nicht zu denken. Aber wir vernehmen gar vieles, das uns aufhorchen macht. Auf der Hinreise in München erfuhr Mozart die Gründung des deutschen Nationalsingspiels in Wien durch Kaiser Josef II. Das erregte sein höchstes Interesse; er war Feuer und Flamme für dieses Unternehmen und meinte, das wäre etwas für ihn, da könnte er etwas leisten. Er fühlte sich also zum deutschen Opernkomponisten berufen. Bei dem Gedanken, man hätte ihn an die Spitze dieser deutschen Gesangsbühne stellen können, möchte es uns ganz wehmütig ums Herz werden. Wir können's uns gar nicht schön genug ausmalen; für ihn wäre es Erfüllung eines Herzenswunsches gewesen, und für das Nationalsingspiel und unsere deutsche Oper überhaupt die Gewähr blühendsten Gedeihens. Aber es sollte ganz anders kommen. In Paris traf Mozart den Streit um italienische und französische Vorherrschaft in heftigem Widereinander. Noch war die Entscheidung nicht gefallen, Glucks zweite „Iphigenie" nicht erschienen.

Baron Grimm, der den jungen Meister protegierte, suchte ihn auf die italienische Seite herüberzuziehen. Von seinem Standpunkt aus hatte er ganz recht und meinte es auch offenbar ehrlich. Er glaubte an den Sieg seiner Sache und wollte Mozart als wackern

Mitstreiter gewinnen und an den zu erhoffenden Erfolgen teilnehmen lassen. Und hätte Mozart ihm gefolgt, so wäre es ihm ganz gewiß gelungen, eine Oper zur Aufführung zu bringen. Der praktische Vater schrieb dem Sohn, er solle doch komponieren, was man von ihm verlange; ob italienisch oder französisch, darauf komme es nicht an; er könne ja beides, er beherrsche ja jeden Stil. Darin hatte der Vater auch wieder recht. Mozart hätte auch eine französische Oper schreiben können; seine Anpassungsfähigkeit kannte keine Grenzen und war ebenso genial wie seine Urbegabung. Aber französische Musik war ihm unsympathisch, französischer Gesang sogar geradezu widerwärtig; er konnte sich dazu nicht entschließen. Ebensowenig aber zu einer italienischen Oper. Das muß uns befremden. Er hatte seine Meisterschaft in der fremden Form doch schon bewährt; er mußte sich in ihr zu Hause fühlen.

In Mannheim war er auf die abenteuerliche Idee verfallen, italienische Opern für seine angebetete Aloysia Weber zu schreiben und mit ihr als Primadonna in Italien zu geben, ein unmöglicher Plan, von dem ihn der Vater nur mit Mühe, aber mit ebensoviel Klugheit und Liebe als Strenge und Energie abbrachte. Warum nun nicht in Paris, wo Grimm ihm den Weg zu ebnen versprach und wohl auch dazu in der Lage war? War es Eigensinn und Trotz, oder wie sollen wir es uns sonst erklären? Es war Selbstbewußtsein; es war sein Genius, der es ihm unmöglich machte, Partei zu ergreifen. Der Vater hat das nie verstanden; aber wir können es wohl verstehen. Und nun kommt das überraschendste. Er begründet seine ablehnende Haltung mit einem Gefühlsausbruch, den wir nimmermehr erwartet hätten. „Was sein Piccini kann, das kann ich auch, wenn ich auch nur ein Deutscher bin!“ schreibt er in lodernder Entrüstung.

Die Zeit des Anschlusses ist vorüber; das eigene Ich behauptet sein gutes Recht. Mit diesem Erwachen zum Gefühl voller Selbständigkeit flammt sein Nationalstolz auf; sein Genius ruft ihm zu, daß er ein Deutscher ist! Das ist wundervoll. Da kämpfen Italiener und Franzosen; und für die Franzosen kämpft der deutsche Gluck. Von deutscher Oper ist keine Rede; an die denkt niemand in Paris. Und mittendurch schreitet der junge Mozart, von dem kein Mensch ahnt, daß er uns die deutsche Oper schenken wird. Noch sind es nur Worte; Taten werden folgen. Aber es klingt wie eine Verheißung. Ihm gehört die Zukunft und unserer deutschen Kunst. Wir, die Glücklichen, die sie jetzt haben und uns ihrer freuen, schauen

dankbar und gerührt auf diesen prophetischen Augenblick zurück. Ist das nicht echt deutsch? In der großen fremden Stadt wird er seiner selbst gewiß und erkennt und bekennt sein Deutschtum. So ist es später auch Richard Wagner ergangen; und so ergeht es vielen Deutschen, die erst draußen sich der Heimat bewußt werden. Das scheint unser Los zu sein. Wohl jedem, der es so erfaßt und wendet, wie Mozart es getan hat. Schon darum müssen wir ihn lieben; schon daraus schöpfen wir volle Zuversicht für die Entscheidung.

Aber freilich, mit Enthusiasmus allein ist nichts getan. Sich durchzusetzen, dafür fehlten dem jungen Brausekopf alle und jede Machtmittel. Ganz andere Fragen standen auf der Tagesordnung; hoch gingen die brandenden Wogen rings um ihn her. Wer hätte sich da viel um ihn kümmern sollen? Man ließ ihn ziehen; wir dürfen uns gar nicht wundern, daß Grimm enttäuscht und verärgert war über die vermeintliche Unklugheit und Undankbarkeit des unpraktischen Phantasten. Unverrichteter Dinge mußte er heimkehren und von neuem den Nacken beugen unter das kaum abgeschüttelte, verhaßte Joch des erzbischöflichen Dienstes. Er machte auch gar kein Hehl daraus, daß Salzburg ihm ganz unausstehlich sei; in den derbsten Ausdrücken gibt er kund, daß es ihm eine große Überwindung koste, diesen Ort der Qual wieder zu betreten. Was trieb ihn zurück, gegen sein innerstes Wollen und Empfinden?

Die Pietät, der kindliche Gehorsam. Denn von klein auf hatte es bei ihm geheißen: „Nach dem lieben Gott kommt gleich der Papa." Und das hat er gehalten lebenslang. Der Vater verdiente es. Mag man ihn einen Pedanten und Philister schelten, der den genialen Sohn niemals verstand; mag man seinen Eigensinn und seine Härte tadeln und bedauern, daß er so kleinlich war; eines muß man ihm zuerkennen: mit höchster Gewissenhaftigkeit hat er das ihm anvertraute Gut gehütet und gepflegt, das er als göttliches Gnadengeschenk ansah, auf das er stolz war, für das er sich aber auch verantwortlich und rechenschaftspflichtig fühlte. Sorgsam hat er den Knaben unterrichtet, den Jüngling geleitet; nur da hat er versagt, als sie sich Mann zu Mann gegenüberstanden. Das war die Grenze auch für diesen Idealkünstlervater; das hat schließlich zur Entfremdung geführt, zum Bruch, der äußerlich notdürftig überdeckt, innerlich nicht überbrückt werden konnte. Der große Sohn aber hat sich zwar frei gemacht von väterlicher Bevormundung, die väterliche Zucht, die bei aller Einseitigkeit heilsame, aber immer mit dankbarster Verehrung gelohnt. Alle die schweren Opfer die,

der Vater gebracht hatte, um ihm emporzuhelfen, vergalt er jetzt mit dem schwersten, mit einer Selbstverleugnung, die wir bewundern müssen. Wohl ward alles aufgeboten, um ihm die Rückkehr zu erleichtern und das Elternhaus aufs neue lieb zu machen. Aber es fehlte die Mutter, die im glücklichen Gegengewicht zu dem ernsten, strengen Vater für Humor gesorgt hatte. Allerdings nicht für feinen, sondern für sehr derben, nach unseren Begriffen oft rohen, jedenfalls mit Wohlanständigkeit nicht mehr zu vereinenden. Wie da „narriert" wurde, will uns recht abgeschmackt erscheinen. Auch Mozarts Briefe wimmeln von Scherzen, die sich heute gar nicht mehr wiedergeben lassen. Da ist man rasch bei der Hand mit dem Verdammungsurteil: ungebildetes Volk! Und doch ist eines nicht zu übersehen: Zoten waren es nicht; Lüsternheit spricht nicht daraus, sondern robuste Gesundheit. Unsittlich sind sie nicht, diese Unsauberkeiten, nur freilich auch nicht salonfähig. Gott sei Dank, Mozart war kein „Salonmensch" und schrieb keine „Salonmusik". Hätten wir nur nie den törichten Versuch unternommen, den „Salon" in unser deutsches Haus einzubauen; wir machen uns ja lächerlich damit, zumal im bürgerlichen Kreise. Wir Barbaren haben uns mit fremden Federn geschmückt, von den Romanen die Scheinkultur erborgt, die uns feine Manieren und eleganten Geschmack lehren sollte und uns dafür vergiftet hat mit ihrer Frivolität. Davor blieb Mozart bewahrt im Schutz des deutschen Bürgerhauses, im Heiligtum der Familie.

Die Verhältnisse waren eng, klein, spießbürgerlich. Sie haben seinen Genius nicht gehemmt und gefesselt. Als er sein eigenes Heim hatte, sah es auch nicht viel anders aus. Leider weniger ordentlich, weniger wirtschaftlich, genialer, wie man zu sagen pflegt, aber um kein Haar gezierter und modischer. Nein, er war auch darin echt deutsch, obwohl er Italien, Frankreich und England gesehen hatte; von fremdem Glanze ließ er sich nicht blenden. Nicht die äußeren Verhältnisse waren es, die ihn in Salzburg anwiderten, sondern der Geist, der da herrschte und in den er sich gebannt sah, die Kleinstädterei, das unkünstlerische Wesen, vor allem das immer unleidlicher sich gestaltende Gebaren seines erzbischöflichen Herrn, der in ihm den bezahlten Diener sah und von ihm verlangte, er solle es als Glück und Gnade empfinden, in seinem Sold zu stehen. Ganz rührend mutet es uns an, wie der Vater sich bemühte, ihm das Leben angenehm zu machen, durch gute Küche und allerhand Unterhaltung und Zerstreuung.

Er hielt ihn wohl immer für das große Kind, das heute noch die in ihm sehen, die ihn verkennen. Es konnte auf die Dauer nicht halten; es mußte eine Sprengung kommen; und sie kam so unerwartet wie möglich, als dramatische Katastrophe, halb Tragödie, halb Satyrspiel. Merkwürdig, wie das Schicksal des Menschen und Künstlers seinem Wesen entspricht. Mischung von Tragik und Posse ist es ja, die in Mozarts Schaffen eine so große Rolle spielt und so viele Rätsel aufgibt. Wir werden sie zu prüfen haben und uns überzeugen, welcher Ton darin der herrschende ist. Sicher bleibt, daß er unter diesen Erfahrungen unvermerkt zum Manne reifte; bald sollte er die Probe darauf zu bestehen haben.

Als einziger Lichtstrahl fiel in diese düstere Zeit der Auftrag, eine Oper für München zu schreiben. Es war der „Idomeneo", der dort am 29. Januar 1781 seine erste Aufführung erlebte. Wiederum eine opera seria, echt italienisch, nach bekanntem Muster von Varesco gedichtet, ein Stoff aus der griechischen Heldensage, ganz so behandelt, wie es üblich war. Also da hat sich Mozart nicht geweigert, eine italienische Oper zu schreiben! Es war auch seine künstlerische Selbständigkeit nicht bedroht; von Anschluß an eine Partei war keine Rede. Es bedeutet auch keine Verleugnung seines Deutschtums; italienische Opern zu komponieren war kein Verrat an der vaterländischen Sache, nur eine Betätigung seiner Meisterschaft. Mitten in den Freuden des Karnevals, die er zu wohlverdienter Erholung in vollen Zügen genoß, traf ihn der Befehl, sofort nach Wien zu kommen. Dort wollte der Erzbischof mit ihm Staat machen. Er brauchte, um glanzvoll aufzutreten, natürlich auch diesen hervorragenden Diener seines Hofes.

Als ob er es darauf anlegen wollte, ihm seine Abhängigkeit recht demütigend zum Bewußtsein zu bringen, behandelte er ihn mit all der Rücksichtslosigkeit, deren er fähig war. Es kam zu grober Beschimpfung, zuletzt durch den Kammerherrn Grafen Arco zu tätlicher Mißhandlung. Das Maß war voll. Mozart brauste auf in gerechter Empörung und verschaffte seinem tief beleidigten Stolz die einzig mögliche Genugtuung: er erzwang seine Entlassung, diesmal für immer. Unbegreiflich, daß der Vater ihn nicht verstand; er blieb in ängstlicher Sorge stecken, während der Sohn gehandelt hatte wie ein Mann und sich ruhig sagen durfte, er habe die Ehre seines Namens nicht beflecken lassen. Ein prachtvolles Bild, unser deutscher Meister in stolzem Selbstbewußtsein und selbstverständlicher Tapferkeit; wie kann man nur immer wieder behaupten,

er sei Zeit seines Lebens ein Kind geblieben? Ja, ein Kind im Herzen, im tiefen Gemüt, ein Kind im Glauben an das Gute und im Vertrauen auf das Recht, unerfahren, leichtgläubig, kein Welt- und Menschenkenner, eben darum wehrlos gegen Lüge und Tücke, gegen Heuchelei und Verstellung, unfähig, von seinen Nebenmenschen Böses zu denken, solange es nicht bewiesen war, preisgegeben dem Neid und der Verleumdung, wie jeder Idealist — aber innerlich fest und sicher seiner selbst, stark durch seine Lauterkeit und Reinheit, bei aller Güte und Liebenswürdigkeit unerbittlich wahr und ohne Besinnen bereit, sein höchstes Gut gegen frechen Angriff zu verteidigen — ein ganzer deutscher Mann, ein Abbild des ganzen deutschen Volkes. Nun war er frei; nun atmete er auf; nun mußte ihm wohl sein. Jahrelang getragene Last war abgeschüttelt, unwillig hingenommene Demütigung beendet, die letzte Schmach gesühnt — endlich war er ganz er selbst. Aber er stand allein; golden sah die Freiheit nicht aus. Wieder vermochte der Vater die Lage nur äußerlich zu erfassen; die innere Vereinsamung des Sohnes hat er nicht begriffen. So mußte er betroffen, ja entsetzt sein, daß dieser daran dachte, jetzt sich zu verloben und zu heiraten. Das sah aus wie erschrecklicher jugendlicher Leichtsinn.

Noch mehr: gewissenlos schien es, an Gründung einer Familie zu denken, ohne irgendwelche Gewähr dafür, Weib und Kind ernähren zu können. So mußte es der Vater ansehen und dem Sohne mahnend und warnend vorhalten. Der aber antwortete als Mann, nicht nur mit dem festen Entschluß, das Mädchen, das er liebte, zu seiner Frau zu machen, sondern mit sittlicher Begründung. Ein erfahrener Freund hatte ihm geraten, es leichter zu nehmen und es sich bequemer zu machen. Eine Geliebte hätte er ohne Mühe gefunden. Er aber wollte keine Mätresse, er wollte eine Frau. Das war für sein Gefühl entscheidend; am 4. August 1782 heiratete er seine Konstanze, die jüngere Schwester der Aloysia Weber, die er in Mannheim leidenschaftlich geliebt hatte. Seine Ehe ist überhäuft worden mit begründetem und unbegründetem Vorwurf. Konstanze war weder besonders schön, gebildet oder geistreich, noch wirtschaftlich. Sie war nur so gut, sagt er uns selbst; deshalb hatte er sie so lieb. Die Folgen des unüberlegten Schrittes mußten beide tragen; alles, was Künstlerelend heißt, haben sie miteinander erfahren. Aber sie waren einander treu und trugen es, mit Ergebung und mit Humor. Der Klatsch hat Mozarts eheliche Treue und damit seine Mannesehre verdächtigt. Er war sorglos und

unvorsichtig; aber die Sittlichkeit, die seine Ehe begründete, hat er bewährt. Das ist nicht gleichgültig, sondern menschlich wie künstlerisch gleich wichtig. Wäre er das gewesen, was man sprichwörtlich einen „Don Juan" nennt, so dürften wir ihn nicht als guten Deutschen preisen und in seiner Musik nicht deutschen Geist suchen; dann müßten wir ihn preisgeben. Es heißt nicht, seine Schwäche beschönigen oder leugnen, wenn wir behaupten: er war doch brav; daran lassen wir nicht rütteln. Und deshalb war er auch glücklich, ob's uns auch noch so unbegreiflich dünkt, mit dieser Frau, in diesen armseligen Verhältnissen glücklich. Denn er war überreich an inneren Schätzen; und über den Jammer des Lebens trug ihn sein Genius in lichte Höhen.

Als Bräutigam komponierte Mozart die „Entführung aus dem Serail". Es war Webers Lieblingswerk, das er als einzig zu bezeichnen pflegte, weil es umstrahlt sei vom Zauber der Jugendlichkeit. Man hat das ganz selbstverständlich finden wollen: eine Bräutigamsoper! Gewiß war Mozart innerlich glücklich in dieser Zeit; aber besonders rosig war sie nicht. Es kostete viele schwere, auch wieder besonders innere Kämpfe, bis er seine Konstanze errungen hatte. Vielmehr tritt ein anderes Moment von höchster Bedeutung hinzu: es ging damit sein alter sehnlicher Wunsch in Erfüllung, für das deutsche Nationalsingspiel in Wien zu arbeiten. Uns aber hat er damit ein Kleinod geschenkt; er hat unsere deutsche Oper erschaffen. Der Tag der ersten Aufführung, der 12. Juli 1782, ist ihr Geburtstag. Und was wir seitdem Liebes und Schönes und Herrliches erhalten haben bis zu dem stolzen Gipfel Richard Wagner, das ist hier begründet. Die „Entführung" ist keine Oper; wir sollten auf den fremden Namen endlich einmal verzichten. Sie ist ein Singspiel.

Nur daß nicht ein kleiner Meister, wie sie vordem sich bemühten, sondern der größte Musiker es geschaffen hat. Ganz echt deutsch: nicht anspruchsvoll, nicht prunkvoll, nicht glanzvoll auf Effekt nach außen gestellt. Eine recht harmlose Geschichte, aber eine Herzensgeschichte in Herzenstönen. Und nicht mit einem Male frei von dem Bann des fremden Vorbildes. Die Konstanze trägt noch opernhafte Züge; in ihrer großen Arie ist sie nicht liebendes deutsches Mädchen, sondern Primadonna. Mozart sagt uns selbst, er habe sie „der geläufigen Gurgel der Madame Cavalieri aufopfern" müssen. Wir hörten ja schon: das Opernpersonal war italienisch geschult und beanspruchte Gelegenheit, seine Virtuosität

W. A. Mozart

im günstigsten Licht zu zeigen. Ohne Konzessionen wäre eine Aufführung unerreichbar geblieben. Wollen wir Mozart tadeln, daß er sich dazu herbeiließ? Wollen wir ihn inkonsequent schelten und an seinem Deutschtum zweifeln? Ihm war es ein größeres Opfer, diese Koloraturen zu schreiben, als uns, sie zu hören; denn er wußte, daß sie stilwidrig sind, daß dieser Ton in das deutsche Singspiel nicht taugt. Deshalb ist es auch kein Verbrechen, im Notfall zu ändern oder zu kürzen. Umso inniger ist alles andere, was die Konstanze singt; Belmonte aber ist die echte deutsche lyrische Tenorpartie, deren Eigenart sich fortsetzt bis zum Lohengrin. Und neben dem vornehmen Paar das dienende, Blonde und Pedrillo, voll köstlicher Laune und Frische, sie bewußt keck, er unfreiwillig komisch, zumal in seiner D-dur-Arie, dabei treuherzig, ehrlich und ihrer Herrschaft ergeben auf Leben und Tod — das sind andere Gestalten als die Soubrette und der Buffo. Endlich der Osmin, eine Charakterfigur allerersten Ranges, in der sich Plumpheit, Roheit, Tücke, Bosheit, Grausamkeit und selbstgefällige Wichtigtuerei gar so ergötzlich mischen, in dem eine ganze Anzahl von Rollen steckt, die in der Folge einzeln ausgenutzt worden sind, eine dramatische Schöpfung von höchster Qualität. Wohl spielt die Handlung in fremdem Lande; wohl ist der Orient, wie er uns immer erschien, sowohl poetisch als drollig geschildert; aber der Geist des ganzen Werkes, der Stil der Musik ist unverkennbar deutsch. Hier konnte Mozart zum erstenmal singen, so recht wie ihm ums Herz war; kein Wunder, daß es so herrlich gelang.

Sehr merkwürdig ist es nun, daß Mozart gerade an die „Entführung" hochinteressante Mitteilungen darüber geknüpft hat, wie er über das Verhältnis von Poesie und Musik, über das Problem der Oper denkt. Sie finden sich in den Briefen an den Vater, der künstlerisch immer in regem Verkehr mit dem Sohne blieb, und heilen uns gründlich von dem Vorurteil, Mozart habe genial gedankenlos geschaffen. Freilich sind sie in dem anspruchslos natürlichen Ton gehalten, der sein ganzes Wesen so anziehend macht; aber sie sind nur umso überzeugender. Die höchste Weisheit klingt immer zuletzt selbstverständlich. Sie gipfeln in dem lapidaren Ausspruch, in der Oper müsse die Poesie schlechterdings der Musik gehorsame Tochter sein. Die Textdichter werden getadelt, weil sie so unachtsam und geschmacklos schreiben, daß sie „des Komponisten seine ganze Idee verderben"; der Dichter der „Entführung", Gottlieb Stephan, genannt Stephanie

der Jüngere (1741—1800), wird belobt, weil seine Verse zu den musikalischen Gedanken stimmten, die in Mozarts Kopf „herumspazierten". Es wird also die allererste schöpferische Eingebung des Komponisten vor die Fertigstellung des Textes, unabhängig von dessen endgültigem Wortlaut, vorverlegt zur ersten Empfängnis der Idee überhaupt; es ist Glücksache, ob dann „ein guter Komponist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben imstande ist, und ein gescheiter Poet, als ein wahrer Phönix zusammenkommen". Mit aller Bestimmtheit aber bleibt dem Musiker die führende Rolle gewahrt, die Entscheidung vorbehalten: er ist der eigentliche Dramatiker. Das lautet freilich ganz anders als Glucks Theorie; scheinbar ist der Widerspruch unlösbar. Wir sahen aber, wie Gluck sich gegen musikalische Auswüchse wendet und der Oper die Poesie zurückerobert; daß er im Kampf gegen ein Zerrbild das Recht des Dichters verteidigt, hat ihn dazu verführt, den Musiker scheinbar zu verkürzen, ja beinahe zu verleugnen. Die Wahrheit liegt nicht in der Mitte, sondern in der Vereinigung der Widersprüche.

Herrschen soll die poetische Idee; aber sie muß musikalisch sein. Bringt der Wortlaut des Textes sie entsprechend zum Ausdruck, dann umso besser. Entscheidend ist die dramatische Musik; der Musiker hat das erste und letzte Wort, mit dem Text oder im Notfall ohne und sogar gegen ihn. Das wird uns Mozart noch lehren. Richard Wagner aber steht auf Glucks und Mozarts Schultern. Mit Gluck fordert er die Poesie; und auch er drückt sich so aus, daß man ihn mißverstehen kann, als sei unter dem dramatischen Dichter der Wortdichter zu verstehen. Es ist aber der Tondichter, der Musiker; denn eben Richard Wagners Drama ist nach Nietzsches treffendem Ausdruck aus dem Geiste der Musik geboren. Und da er selbst den Phönix darstellt, von dem Mozart spricht, da er den Wort- und Tondichter in seiner Person vereinigt, wiegt sein Zeugnis umso schwerer, wenn er uns sagt, daß er beim Abfassen seiner Texte ganz von der Musik erfüllt sei, die sie gebiert. So ist Mozart als schaffender Künstler wie als denkender (ich sage nicht gern: Ästhetiker) der Hort der Zukunft für unsere deutsche Oper.

Wie denken wir uns den Erfolg der „Entführung"? Die erste Aufführung mit jubelndem Entzücken aufgenommen, viele Wiederholungen, der Meister geehrt und gefeiert, dauernd für die deutsche Gesangsbühne verpflichtet, das von ihm geleitete und mit neuen Werken ständig bereicherte Nationalsingspiel rasch zu blühendem

Gedeihen gehoben, ein Siegeszug von Wien durch alle deutschen Lande — so möchten wir's uns gern vorstellen. Konnte es denn anders sein? War es denn nicht eine erlösende Tat? Aber der deutsche Moment traf ein undeutsches Geschlecht. Mit bitterm Unmut muß Mozart klagen, die deutsche Oper kümmere; es sei, als ob man sie umbringen wolle. „Und das", schreibt er dem Vater, „tun selbst Deutsche — pfui Teufel!" Er hatte es getroffen, wie immer. Nicht Neid und Haß der Fremden, die eigene Schwäche war schuld. Und so heftig wird er, nicht weil es um seine Person und seine Schöpfung geht, sondern weil ihm um die gute Sache bangt, weil er sein Ideal bedroht sieht. Der schönste Brief ist der vom 21. März 1783 an den Geheimrat Klein in Mannheim.

Da wird die hoffnungslose Lage in allen Einzelheiten geschildert und die Zukunft der deutschen Oper ganz pessimistisch beurteilt. Und dann folgen die zornglühenden Sätze: „Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette, es sollte ein anderes Gesicht bekommen. Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende Nationaltheater zur Blüte gedeihen; und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen, deutsch zu denken, deutsch zu handeln, deutsch zu reden und gar deutsch zu singen!" So steht er da, der flammende Protest, den wir alle uns ins Herz schreiben sollten; das ist unser Mozart, der Prophet und Märtyrer des Deutschtums. Ist das übertrieben? War's ihm nicht heiliger Ernst damit? War es nur eine Wallung wie jede andere auch? So verloren gab er die deutsche Oper, daß er daran dachte, ins Ausland zu gehen, weil ein deutscher Künstler überall eher auf Anerkennung rechnen dürfe als zu Haus. Er hat es nicht getan; er hat dem Vaterland nicht den Rücken gekehrt. Er blieb seinem Kaiser treu, als der König von Preußen ihm eine ehrenvolle Stellung bot mit dem nach damaligen Begriffen für einen deutschen Musiker (fremde bezogen ganze andere Summen) glänzenden Gehalt von tausend Talern. Er hing an Wien, an seiner österreichischen Heimat. Aber er wahrte zugleich dem großen Vaterland die Treue. Das ist echte deutsche Art: aus der Stammesgemeinschaft erwächst die Volksgemeinschaft; und der vielgeschmähte Lokalpatriotismus und Partikularismus führt nur in seiner Karikatur zur Eigenbrötelei. Richtig gefaßt und geleitet, erstarkt er zum Nationalbewußtsein. Hier sehen wir im guten Österreicher den guten Deutschen, uns allen ein herrliches Vorbild.

Aber nun folgt eine schwere Enttäuschung: Mozart komponiert in den folgenden Jahren den „Figaro", den „Don Giovanni" und „Così fan tutte", drei vollendete Meisterwerke, aber drei italienische Opern! Nun also, sagen unsere Gegner, da sieht man's ja klar: es ging nicht so tief; wir dürfen's nicht tragisch nehmen; er hat sich rasch getröstet. Wenn er nur Opern schreiben konnte; und war's keine deutsche, dann in Gottesnamen eine italienische. Am Ende hatte der Vater von jeher recht gehabt. Wieder muß ich sagen: äußerlich wohl; innerlich gewiß nicht. Mozart war kein Beethoven und kein Richard Wagner; sich nach einer Enttäuschung grollend zurückziehen und die Welt, die ihn nicht verstehen wollte, darben lassen, das war ihm nicht gegeben. Er ist nicht der Mann der selbstsüchtigen, starren Konsequenz; scheinbar schließt er einen billigen Vergleich. Nur daß wir sehr unrecht tun, ihm das als Schwäche auszulegen. Es war unwiderstehlicher Schaffensdrang.

Wenn Weber bezeugt, ihm sei nur wohl mit einer Oper unter den Fäusten, so können wir uns ebensowenig denken, daß Mozart dauernd dem dramatischen Schaffen entsagt hätte. Er mußte Opern schreiben. Wenn keine deutsche, dann eine italienische — das erkennen wir jetzt in ganz anderem, tieferem Sinne. Nicht in Gottesnamen, „weil's gleich ist", sondern in Erfüllung seiner Sendung. Als Meister der italienischen und deutschen Oper mußte er der Welt offenbaren, wie deutscher Geist die fremde Form mit dem denkbar höchsten Gehalt erfüllt. Er mußte den „Figaro" und den „Don Giovanni" schreiben; kein anderer hätte sie schreiben können. Wollen wir vielleicht wünschen, sie wären ungeschrieben geblieben? So dachte Beethoven, weil sie ihm nicht groß und rein genug erschienen. Vergessen wir nicht, daß Beethovens überragende Größe einseitig war; danken wir Gott, daß Mozart vielseitiger und freier schuf. Das soll nicht darauf hinauslaufen, aus der Not eine Tugend zu machen. Im Gegenteil: wir wollen genau prüfen, ob diese italienischen Opern wirklich getragen sind von deutschem Geiste; das wird uns dazu führen, sie künstlerisch und sittlich zu würdigen. Von Kompromiß soll dabei keine Rede sein; aber schwierige Fragen stellen sich uns zur Lösung.

Am 1. Mai 1786 wurde in Wien „Figaros Hochzeit" zum erstenmal gegeben. Den Text hatte der Hoftheaterdichter Lorenzo da Ponte (1749—1838) gefertigt nach dem Lustspiel „Le mariage de Figaro" von Pierre Augustin Beaumarchais (1732—1799), das als Fortsetzung des früheren „Le

barbier de Séville" — „Der Barbier von Sevilla" (allbekannt als Oper von Rossini) kurz vorher in Paris zur Aufführung gelangt war. Es sind echt französische, geistvolle und boshafte Intrigenstücke. Sie geißeln schonungslos die Verderbtheit der oberen Stände und verherrlichen das Volk als allein gesund und interessant. Napoleon I. hat darüber geurteilt: „C'était la révolution déjà en action" — „Es war schon die leibhaftige Revolution". Und diesen Stoff hat sich Mozart selbst ausgesucht! Das ist uns doppelt unbegreiflich: er dünkt uns absolut nicht musikalisch, und er ist sittlich unrein. Die ganze Atmosphäre, in der die Handlung spielt, ist vergiftet von Frivolität. Wenn Mozart ihn trotzdem gewählt hat, vielleicht weil er ihn gar nicht so schlimm fand, oder geradezu deswegen, weil er sich prickelnden Reiz davon versprach, dann müssen wir unser Urteil ändern, dann ist unser Meister nur ein Kind seiner Zeit und kein deutscher Mann und Künstler. Aber wir brauchen gar nicht ängstlich zu sein: weder aus Frivolität ist es geschehen, noch um Sensation zu machen.

Mozart schaute den Stoff mit seinen Augen an. Seinen „Figaro" hat er komponiert, nicht den von Beaumarchais und da Ponte. Die gaben ihm nur die Handlung, die Situationen; die Charaktere schuf er sich selbst. Nun kann man freilich sagen, das sei eigenmächtig; und wer das Original liebt, der mag schelten, es sei verballhornt. Darüber entscheidet Geschmack und Gefühl. Mozart brauchte aber nicht zu lügen; er konnte alles verwenden, was der Text ihm bot, nur in ganz anderem Sinn und zu ganz anderem Ziel. Der Deutsche hat den Franzosen gar nicht verstanden; im umgekehrten Fall geschieht ganz dasselbe, wofür z. B. die Oper „Tell" von Rossini gegenüber Schillers Drama oder die „Margarete" von Gounod und die „Mignon" von Thomas den schlagendsten Beweis liefern, da wir an Goethe gar nicht mehr denken dürfen. Franzosen und Italiener haben eine Zeitlang mit Vorliebe ihre Opernstoffe deutschen Dichtungen entlehnt und dabei jedesmal etwas ganz anderes, Neues, Eigenes gedichtet und komponiert. Nicht mehr und nicht weniger hat Mozart hier getan. Die Nationen sind viel zu verschieden in ihrem ganzen Empfinden, als daß sie voneinander borgen könnten, ohne alles auf den Kopf zu stellen. Wir sind noch weit davon entfernt, uns gegenseitig zu kennen; damit müßte der Anfang gemacht werden, um uns dereinst einmal zu verstehen und zu verständigen. Internationalitätsdusel und wirklichkeitsfremdes Schwärmen für Allmenschlichkeit ohne

feste nationale Grundlage führen weit ab vom Ziel und steigern das Übel, statt ihm zu steuern. Und wenn wir Deutsche, die wir uns immer so viel zugute tun, daß wir allem Fremden gerecht werden und uns in alles Fremde einfühlen, einmal erfahren, daß wir ihm innerlich doch fernbleiben, so ist das eine heilsame Lehre und eine willkommene Mahnung zur Selbstbescheidung, zur Selbsterkenntnis, aber auch zum Selbstbewußtsein. Italiener und Franzosen bleiben immer Romanen; wollte Gott, wir blieben immer deutsch! Mozart war vielleicht sehr naiv, als er den „Figaro" ganz unfranzösisch faßte; aber er war wenigstens ehrlich und hat damit sein Deutschtum nicht preisgegeben, sein besseres Ich nicht verraten, wie leider so viele andere, die dem Effekt alles opferten, auch das heiligste, das Vaterlandsgefühl.

So treten also ganz neue, eigenartige Gestalten vor uns auf. Da ist die Gräfin, die edle Frau, die ihren Mann liebt und darunter leidet, daß sie ihm gleichgültig geworden ist. Da ist der Graf, vornehm vom Scheitel bis zur Sohle, der es seinem Stande schuldig zu sein glaubt, sich außerehelich zu vergnügen, weil es ja lächerlich wäre, seiner Frau ewig treu zu bleiben. Bei ihr kein starkes Temperament, aber auch bei ihm keine zügellose Sinnlichkeit. Ihm fehlt nur der sittliche Halt; er ist untreu, weil es Mode ist; warum soll er denn die Blume nicht pflücken, die so dicht am Wege blüht? Er braucht ja gar nicht weit zu suchen: die Kammerzofe seiner Frau, die kleine Susanne, ist ein ganz reizendes Geschöpf, wohl wert, ihr nachzustellen. Daß sie mit seinem Kammerdiener Figaro verlobt ist, darf doch kein ernstes Hindernis bilden; darüber kann sich der vornehme Herr hinwegsetzen. Mögen sich die beiden heiraten; es braucht ja nicht in Ehren zu geschehen. Den ersten Genuß, das jus primae noctis, möchte der Graf sich vorbehalten; und auch dann noch, wenn sie Mann und Frau sind, werden sich Mittel und Wege finden, ihn zu entfernen und das süße Verhältnis mit ihr fortzusetzen. Wohlgemerkt: auf das eine Opfer hat er es abgesehen; die Tändelei mit dem Gärtnermädel Barbarina ist ohne jede Bedeutung. Aber er kommt an die Unrechten. Figaro, seinem Herrn treu ergeben, versteht in diesem Punkte keinen Spaß. Susanne denkt gar nicht daran, der Werbung des gnädigen Grafen Gehör zu schenken; sie spielt mit ihm wie die Katze mit der Maus. Er soll dadurch geheilt werden, ein für allemal, daß er gründlich beschämt wird. Scheinbar geht sie auf seine unsauberen Absichten ein, und er läßt sich überlisten.

Auch ein Beweis dafür, daß er im Grunde nicht verdorben ist; sonst würde er vorsichtiger sein. Aber auch die Gräfin wird für den schlauen Plan gewonnen; sie muß so viel Humor besitzen, daß wir ihre Mitwirkung begreifen. War sie doch die übermütige Rosine mit ihren „cento trappole", mit tausend Teufeleien im Kopf.

Und so entwickelt sich denn bald ein tolles Spiel, im buntesten Durcheinander der Geschehnisse, bis zum guten Schluß. Es läßt an Beweglichkeit nichts zu wünschen übrig; es verläuft ohne Stockung in fließender Frische und Lebendigkeit. Aber der Unterton der Gemütsempfindung klingt überall durch; die lockere Handlung ist ebenso fest sittlich gestützt wie dramatisch gefügt. Das ist Mozart, der Deutsche; davon wissen seine Vorlagen nichts. Darum ist seine Musik nicht nur so entzückend heiter, sondern zugleich so innig und warm. Und darum ist sein „Figaro" so ungefährlich; die ängstlichste Mutter braucht ihre junge Tochter nicht davor zu behüten, wie vor manchem anderen Kunstwerk. Mozart hat das Bedenkliche nicht beschönigt und ausgemerzt, aber noch viel weniger zum Selbstzweck in den Vordergrund geschoben, sondern als echter Dichter zu einem, nicht zum einzigen Hebel der Handlung gebraucht. An Reichtum und Vielseitigkeit der Darstellung hat damit seine Neugestaltung des „Figaro" so viel gewonnen, daß das Original dagegen verblaßt.

So hat der Musiker als souveräner Dramatiker dem unmusikalischen Stoff eine urmusikalische Idee abgerungen. Die ist deutsch. Aber die Oper ist und bleibt italienisch, nicht nur des Textes wegen, sondern in ihrem ganzen Stil. Nur ist es nicht die große Oper, die opera seria, sondern die opera buffa, die hier auf den Gipfel der Vollendung geführt erscheint. Was wir unter komischer Oper verstehen, deckt sich damit nicht ganz. Denn die leichte Oper der Italiener und Franzosen ist nicht rein komisch; sie ist vor allem im Gegensatz zum Pathos der großen natürlich und liebenswürdig und die Stätte für alles, was die Romanen an Herzlichkeit und Wärme der Empfindung zum Ausdruck bringen können. Hier konnte sich Mozart mit der fremden Kunst begegnen. Hatte er im „Idomeneo" eine vollendete opera seria geschaffen, so verlieh er im „Figaro" der opera buffa ihren Edelgehalt. Weil er der Meister der italienischen und deutschen Oper war, konnte er hier eine Verbindung vollziehen, wie sie keinem anderen sonst geglückt wäre. So paradox es klingt: der „Figaro" ist die Erfüllung eines Ideals, gerade weil er deutsch gesehen und italienisch geformt ist;

so müßten Italiener komponieren, wenn sie Deutsche wären. Deshalb ist die Oper auch nie in Italien heimisch geworden; und insofern haben die Kritiker recht, die da sagen, Mozart sei eben doch zu wenig Italiener gewesen, um in Italien dauernd Erfolg zu gewinnen. Nur wollen wir das um Gotteswillen nicht beklagen, sondern uns von Herzen darüber freuen. Am allerwenigsten aber darf es uns zur Stütze der beliebten Behauptung dienen, der „Figaro" sei weder deutsch noch italienisch, sondern international. Die beiden Elemente sind in ihm deutlich wahrnehmbar, nicht so vermischt, daß sie nicht mehr zu unterscheiden wären, vielmehr geradezu von einem Takt zum anderen zu verfolgen. Am zweifellosesten vielleicht in dem Pagen Cherubin. Kein anderer als Mozart hätte jemals eine solche Figur auf die Bühne stellen können. Der anmutige Knabe im gefährlichsten Alter seiner Entwicklung, an der Schwelle männlicher Reife, seiner selbst nicht sicher, sich selbst ein Rätsel, von bisher unbekannten, süßen und doch auch beklemmenden Regungen geschwellt, in unbewußt erwachender Sinnlichkeit jedem weiblichen Wesen gegenüber befangen, entweder in scheuer Huldigung oder in lockender Sehnsucht — wer anders als Mozart hätte dafür so innig ahnungsvolle Herzenstöne gefunden? Es lag sehr nahe, diese Gestalt in versteckter Lüsternheit mit ganz besonderen Reizen klingen zu lassen; Mozarts Musik bleibt keusch. Das ist deutsch und zugleich die zweifellose Bestätigung seiner eigenen Reinheit.

Auf diese erste Großtat folgte rasch die zweite. Der „Figaro" errang in Wien keinen dauernden Erfolg; seinen eigentlichen Triumph feierte er erst in Prag, wo Mozart die seltene Wonne genoß, mit dankbarer Liebe und Verehrung überschüttet zu werden. Zum Lohn dafür gewann Prag für alle Zeiten hohen Ruhm: hier fand am 29. Oktober 1787 die erste Aufführung des „Don Giovanni" statt. Aus musikalischen Gründen ist diese italienische Namensform vorzuziehen; freilich ist die spanische „Don Juan" mitsamt unserer falschen Aussprache überall eingebürgert und populär. Wieder hatte da Ponte den Text geliefert. Es liegt eine spanische Sage zugrunde, von Don Juan Tenorio, die von Dichtern aller Völker und Zeiten gestaltet und auch mehrfach als Opernstoff benützt worden ist. Unmittelbare Vorlage war die Oper von Gazzaniga (1743—1818) mit Text von Bertati. Der Untertitel lautet „Il dissoluto punito" — „Der bestrafte Zuchtlose"; damit ist also eine moralisierende Tendenz bezeichnet.

Oder auch „Il convitato di pietra" — „Der steinerne Gast"; dieser Hinweis auf die ernsteste Szene ist sehr wichtig. In Deutschland war bis in die neueste Zeit „Der steinerne Gast" beliebt; jetzt hat ihn „Der bestrafte Zuchtlose" verdrängt. Es hängt das mit dem heute noch nicht entschiedenen Streit über den Charakter des Werkes zusammen. Ist er ernst und groß und bilden die allerdings überwiegenden heiteren Elemente nur Zutaten, oder ist umgekehrt das Ganze heiter, und nur so viel Ernst beigemischt, als das dramatische Gegenspiel es unbedingt erfordert?

Die Entscheidung muß getroffen werden; der Stil der Aufführung hängt davon ab: entweder auf großen oder auf kleinen Ton gestimmt, entweder Tragödie oder Komödie. Im Original heißt es „dramma giocoso" — „heiteres Drama"; Mozart selbst nennt es opera buffa. Damit scheint die Frage endgültig gelöst. Eine opera seria ist der „Don Giovanni" sicher nicht. Aber eine rein komische Oper doch wohl so wenig und noch weniger als der „Figaro". Für unser Gefühl sind die Szenen mit dem Komtur die entscheidenden; in den ernsten Rahmen (d-moll) spannt Mozart die ganze Handlung von den ersten Tönen der Ouvertüre bis zu dem erschütternden Schluß. Soll das nur Beiwerk sein? Es ist dem Textdichter nicht gelungen, seine zwei Akte mit dramatischer Logik und Konsequenz aufzubauen; es fehlt der hinreißende Fluß des „Figaro"; alles fällt in Einzelheiten auseinander, und die Charaktere sind zum Teil nur angedeutet, zum Teil widerspruchsvoll geraten. Man hat beinahe den Eindruck, da Ponte habe nicht bestimmt gewußt, was er wollte. Umso mehr müssen wir uns an die Musik halten; Mozart konnte zwar den Grundfehler nicht bessern, aber doch jede Situation so scharf beleuchten, daß seine Auffassung zweifellos klar wird.

Donna Anna erscheint von Anfang in leidenschaftlichster Erregung. Sobald ihr Vater getötet (sie sagt: gemordet) ist, lebt sie nur mehr dem einen Gefühl der Rache, beherrscht sie nur mehr der eine Gedanke, den unbekannten Frevler zu entdecken und zu bestrafen. Leider ist das unausführbar, auch nachdem er sich selbst ihr verraten hat. Sie kann nur glühend singen, nicht aber kräftig handeln. Vollends zur Passivität verurteilt ist ihr Verlobter Don Ottavio; er muß so energisch als möglich singen, damit wir ihm die entschlossene Männlichkeit glauben, die zu betätigen der Dichter ihm verwehrt, nicht nur die treue, innige Liebe, die er unablässig beteuert. Donna Elvira aber, deren Rolle als noch

undankbarer gilt, weil sie ganz zweifelhaft charakterisiert und obendrein mit dem Fluch der Lächerlichkeit beladen wird, den sie nie und nimmer verdient, darf nicht versäumen, die Idealität, die Mozart ihr verliehen hat, ergreifend zu betonen: sie liebt den gewissenlosen Verführer und möchte ihn retten, ehe es zu spät ist. Sie verbindet sich mit Donna Anna und Don Ottavio; sie beschützt die kleine Zerlina. Aber sie will nicht Don Giovannis Verderben. Wohl zürnt sie ihm, der sie elend gemacht hat; aber in edelster Entsagung und Aufopferung fleht sie ihn an, das Strafgericht nicht herauszufordern, das ihm droht, und umzukehren, solang es Zeit ist. Daß er sie mit schneidendem Hohn abweist, das verstehen wir; aber die Ironie bis zur Karikatur zu treiben, in den Szenen mit Leporello, den sie für seinen Herrn hält, nur weil beide die Kleider getauscht haben, das hätte der Dichter uns ersparen sollen, wenn er nicht gleich eine Posse schreiben wollte. Diese Mischung ist auch mit dem beliebten Hinweis auf Shakespeare nicht zu rechtfertigen. Wie man diese drei Personen anders als ernst nehmen soll, scheint schwer zu begründen; aber Hugo Riemann will auch der Donna Anna keine echte Tragik zugestehen, der Gräfin im „Figaro" natürlich noch weniger.

Für Komik sorgt vor allem Leporello, der Diener und Helfershelfer des Don Giovanni, der Zeuge und Mitwisser aller Untaten seines Herrn, der über dessen Eroberungen sogar Buch führt. In der sogenannten Registerarie gibt er nicht nur genaue Übersicht, sondern auch vortrefflich beobachtete Einzelzüge, die Mozart meisterhaft musikalisch geschildert hat. Der Donna Elvira und dem Masetto gegenüber hat er freilich leichtes Spiel; da kann er keck und spöttisch singen. Aber recht wohl ist ihm nicht in seinem Dienst. Wenn er zuerst nur über die Strapazen klagt, denen er unterworfen ist, so lernen wir ihn später als erbärmlichen Feigling kennen; und das wirkt besonders ergötzlich in der Verwechslung mit seinem Herrn, der keine Furcht kennt. Zuletzt, wie er die Statue des Komturs zum Abendessen einladen soll, bebt er vor Angst; und wenn der steinerne Gast wirklich erscheint, schlottern ihm die Kniee und klappern ihm die Zähne. Der Hasenfuß ist musikalisch sehr drollig; aber seine fortwährende Einmischung, gerade in die ernstesten Szenen, zerreißt doch bedenklich die Stimmung für den, der sie wirklich ernst nimmt. Anderseits braucht Masetto kein Tölpel zu sein; der ehrliche Bauernbursch ist freilich wehrlos gegen den vornehmen Verführer und wird in seiner Treuherzigkeit ver-

gebens grob; aber daß er verhöhnt und obendrein geprügelt wird, ist doch auch wieder allzu possenhaft. Umso entzückender ist sein Bräutchen, die kleine Zerlina. Mozart läßt sie so kindlich liebenswürdig und anmutig singen, daß wir ihr von Herzen gut sein müssen und um sie bangen, wenn Don Giovanni sie umschmeichelt. Das kleine Duett ist ein Meisterstück: erst mit Herzklopfen, dann mit immer schwächerem Widerstreben hört das unerfahrene, unverdorbene Mädchen auf die lockende Stimme, bis das Weib in ihr erwacht und sie willenlos dem Zauber verfällt, gegen den sie machtlos ist, weil sie noch gar nichts Böses weiß und kennt. Niedrig komisch darf nichts gegeben werden im „Don Giovanni"; die Zerlina aber muß von echt Mozart'scher Herzenspoesie umstrahlt sein.

Und nun der Held selbst, wie stellt er sich uns dar? Leporello schildert ihn als das, was man sich seither gewöhnt hat, einen Don Juan zu nennen, als Schürzenjäger und Weiberhengst, nicht nur sittlich bedenklich durch seine Gewissenlosigkeit, sondern in seiner Wahllosigkeit zugleich an der Grenze des Geschmacks und des menschlichen wie künstlerischen Interesses. So sieht es eben der Diener an, der nur die Wirkung begreift und nicht die Ursache. Bedeutende Ergänzung und Vertiefung ist erforderlich. Don Giovanni hat nicht viel zu singen: die fälschlich sogenannte Champagnerarie in brutaler Frivolität, das Ständchen in sieghafter Nachlässigkeit. Umso wichtiger ist jede Note in den Ensemblesätzen und Rezitativen. Der betörende Klang seiner Stimme allein muß schon faszinierend wirken. Über die ganze Skala von berückenden Tönen muß der Unwiderstehliche verfügen. Und unerläßlich bleibt der Ausdruck nicht allein zügelloser Temperaments, sondern stolzer, ritterlicher Männlichkeit. Wir müssen das Gefühl haben, daß Don Giovanni ein wertvoller, bedeutender Mensch ist, daß er ein Held der Idealität sein könnte, wenn nicht sein Dämon ihn fortrisse, nichts mehr zu achten, nichts mehr heilig zu halten, so daß er selbst vor der Majestät des Todes nicht halt macht.

Es wird sein ungezügelter Lebensdrang hervorgehoben, seine unersättliche Begierde, sein rücksichtsloser Egoismus; die kühnsten Vergleiche sind gezogen worden, sogar mit Faust. Der Dichter zeigt ihn uns sonderbarerweise nicht als Eroberer; wir hören nur von seinen Opfern und sehen keines fallen. Wiederum hat man das als ironisierende Tendenz erklären wollen; und doch glaube ich, die Sache liegt viel einfacher. Er ist auf dem Gipfel angelangt; es geht mit ihm zu Ende. Das Maß ist voll; die Vergeltung naht.

Aber er bricht nicht zusammen, kein Zeichen von Schwäche, kein Gedanke an Reue und Buße. Er hält durch bis zum letzten Augenblick; unerschrocken nimmt er alle Folgen seines Tuns auf sich; er bleibt sich selbst getreu. Das ist heroisch; sein Losungswort lautet: „non manca in me corraggio" — „an Mut gebricht mir's nicht."

Von diesem Geist muß die ganze Rolle getragen sein, daß wir erschrecken vor seiner wilden, ungebändigten Kraft und ergriffen sind von der dramatischen Gewalt seines Charakters. Darum greift zum Schluß die göttliche Gerechtigkeit selbst ein, sterbliche Menschen können ihn nicht strafen. Der Komtur, den er getötet hat, weil der Vater die Ehre der Tochter verteidigen wollte, und dessen Standbild er in furchtbar verblendetem, wahnsinnigem Übermut einlud, mit ihm zu speisen, erscheint, um sein Gast zu sein und ihn zu zwingen, auch ihm zum Mahle zu folgen, also Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Töne, wie sie da erklingen, sind vorher auf der Bühne noch nicht vernommen worden. Mit eherner Gewalt in den Oktavensprüngen, mit unerbittlicher Kraft in den gehaltenen Noten, mit ganz unheimlicher Wirkung in den Akkordfolgen, so geht es bis zu den letzten wuchtigen Schlägen, die ein starres „Ja" und ein verzweifeltes „Nein" gegeneinander schleudern. Das ist nicht nur romantisch-schauerlich, sondern tragisch erhaben. Die ganze Oper ist italienisch in Text und Musik; aber die Katastrophe ist deutsch gefühlt und gestaltet; hier steht Mozart so groß vor uns da, daß wir uns ihm bewundernd beugen.

Die dritte Oper in dieser Reihe, „Così fan tutte" — „So machen es alle (Weiber)", kam am 26. Januar 1790 in Wien zur ersten Aufführung. Diesmal hatte da Ponte den Text in freier Erfindung geschrieben, vielleicht nach einer wahren Begebenheit. Es ist eine Verwechslungs- und Verkleidungskomödie alten Schlages, die richtige Karnevalsoper; bezeichnenderweise gefiel sie außerordentlich. Nichts wäre verkehrter, als sie ernst zu nehmen; möglichst flott muß sie gegeben werden. Nur steckt Mozarts Musik eine scharfe Grenze: keck, nicht frech; das möge sich besonders die Despina gesagt sein lassen. Wir haben keine frivole Operette, sondern ein feines Lustspiel. Mozart kann es auch hier nicht lassen, seinen Gestalten Seele einzuhauchen und so viel wie nur möglich echte Empfindung auszutönen, obwohl Richard Wagner mit Recht bemerkt, daß die Musik zu diesem Stoff und Text unmöglich den „Figaro" und „Don Giovanni" erreichen könne. Man mag es bedauern, daß so viel Herzensmelodie und so viel Kunst daran ver-

schwendet ist; der deutsche Meister konnte aber nicht seicht und oberflächlich schreiben. Er bleibt sich selbst getreu; die Lüge ist ihm fremd. Sie hätte ihm auch gar nichts genützt: wir hätten es ihm doch nicht geglaubt, wenn er, sich selbst verleugnend, gemein geworden wäre. Auch hier ist sein Humor vornehm und leicht beflügelt zum Entzücken.

Über diese Meisteropern dürfen wir nun aber Mozarts andere Werke nicht vergessen. Er gibt ja gar kein Gebiet der Musik, das er nicht wundervoll bereichert hätte. Da ist seine Kirchenmusik, der man vorwirft, sie sei zu weltlich, zu opernhaft. Gewiß ist vieles auf den herrschenden Zeitgeschmack zurückzuführen; er schrieb seine Messen in dienstlicher Verpflichtung und mußte auf die Liebhaberei seines fürstlichen Herrn Rücksicht nehmen, der es glänzend und rauschend haben wollte. Und gewiß kommen uns alle opernhaften Anklänge fremd und unwürdig vor, weil wir in der Kirche kein virtuoses Element dulden. Aber daneben finden wir so viel echte, kindlich-gläubige Frömmigkeit, so warmherzigen Gebetston, so reiche Phantasie und so starke, dramatische Anschaulichkeit, daß wir viel entbehren, wenn wir nicht alles kennen.

Und dann erst seine Instrumentalmusik, vom Klavier angefangen bis zum vollen Orchester, für alle möglichen einzelnen Instrumente und Instrumentengruppen, besonders auch für die von Mozart mit genialer Klangsinnbegabung behandelten Bläser — das ist eine so unerschöpfliche Fülle von herrlicher Musik, daß wir gar nicht begreifen können, wie man sich im großen und ganzen dauernd mit einer recht kümmerlichen Auswahl begnügen mag, die hie und da zur Aufführung getroffen wird. Ein Schlagwort bezeichnet den Grundzug aller dieser größeren und kleineren Werke: ihre Kantabilität, ihre Gesanglichkeit. Wie Richard Wagner es wunderschön ausdrückt: „Mozart hauchte seinen Instrumenten den sehnsüchtigen Atem der menschlichen Stimme ein"; er lehrte sie singen. Wohl hatte er in Italien den bel canto studiert; wohl fußt auch er formell und stilistisch auf fremdem Boden. Aber die deutsche Weise ringt sich los von der italienischen Opernmelodie; je echter und origineller Mozartisch sie wird, desto unverkennbarer deutsch. Längst ist bemerkt worden, daß seine Instrumentalmusik viel engere und nähere Beziehungen zur „Zauberflöte" aufweist als zum „Figaro" und „Don Giovanni". Wenn er durch die Verhältnisse gezwungen war, italienische Opern zu komponieren und nur mittelbar in ihnen

deutschen Geist sprechen lassen konnte, hier in der absoluten, in der Instrumentalmusik war er frei; und wer Ohren hat zu hören, der vernimmt hier klar und deutlich die Sprache seines Herzens, die Muttersprache. Schon deshalb sollten wir viel mehr Mozart spielen, seine Sonaten und Streichquartette und Quintette daheim, seine Konzerte und Symphonien öffentlich. Ganz vernachlässigt wird seine Unterhaltungsmusik, die Kassationen, Divertimenti und Serenaden; nur Bruchstücke daraus gibt es gelegentlich einmal zu genießen. Das muß eine beneidenswert-musikalische Gesellschaft gewesen sein, für die solche Sachen geschrieben wurden; da war jedes Fest wahrhaft künstlerisch verherrlicht. Vergangene Zeiten kehren nicht wieder; uns spielt kein Mozart mehr auf, wenn wir Verlobung, Hochzeit, Geburtstag feiern. Wir bewerkstelligen es jetzt mit ganz anderem Aufwand, viel eleganter, viel raffinierter. Es wäre die Stimmung gar nicht vorhanden für solche Musik. Nur über eines wollen wir uns ja nicht täuschen: sie ist nicht nur heiter und vergnüglich, nicht nur festlich und feierlich, sondern vor allem vornehm, beneidenswert vornehm, wie alles, was Mozart geschaffen hat. Wenn wir nur das hätten bewahren können!

Und nun kommt das Ende, in auffallendem Parallelismus zum Anfang: noch einmal eine deutsche und eine italienische Oper. Die „Zauberflöte" ist das Wunderwerk, mit dem Mozart das, was er in der „Entführung" begonnen hatte, vollendete und bekrönte. Kurz vor seinem Tode ward ihm beschieden, was ihm neun Jahre lang verwehrt geblieben war, noch ein deutsches Bühnenwerk zu schaffen. Gar zu gern möchten wir uns vorstellen, man sei in Wien zur Besinnung gekommen und habe aus deutschem Empfinden heraus endlich nach dem Meister der deutschen Oper gerufen. Statt dessen hat die „Zauberflöte" die denkbar trivialste Entstehungsgeschichte. Einem Vorstadttheaterdirektor verdanken wir sie, der Geld brauchte. Emanuel Schikaneder (1751—1812) kam zu Mozart, den er schon von Salzburg her kannte, und bat ihn, zu einer Zauberposse aus seiner Feder die Musik zu schreiben; er müsse ein neues Kassenstück haben, um seinen zerrütteten Finanzen aufzuhelfen. Ganz ehrlich, ohne jede Beschönigung: ein Augenblickserfolg soll erzielt werden; kein Gedanke von Ewigkeitswert und Unsterblichkeit, kein Gedanke auch an deutsche Kunst; der reine ehrliche Egoismus. Sehr naiv, nicht wahr? Und doch müssen wir froh darum sein, sonst hätten wir keine „Zauberflöte". Und was

das heißen müßte, ist ja gar nicht auszudenken. Mozart sagte zu. Er konnte nichts abschlagen. Offenbar reizte ihn auch die neue Aufgabe. „Eine Zauberoper habe ich noch nicht komponiert; wenn wir ein Malheur haben, so kann ich nichts dazu." Nicht unbegreifliche, falsche Bescheidenheit hieß ihn so sprechen: mit treffsicherem Scharfblick erkannte er sofort die eigenartige stilistische Notwendigkeit, etwas Neues zu schaffen. Und so ging er ans Werk; am 30. September 1791 konnte die Aufführung im Theater auf der Wieden stattfinden.

Schikaneder hatte den Stoff der Märchensammlung „Dschinnistan" von Wieland entlehnt: „Lulu oder die Zauberflöte". Bei der durch besondere Umstände veranlaßten Umarbeitung unterstützte ihn der Schriftsteller und Schauspieler Giesecke, der zu der Oper „Oberon" von Wranitzky (1756—1808) den Text geschrieben hatte; sein Anteil an der endgültigen Fassung ist strittig. Jedenfalls bleibt Schikaneder mit der „Zauberflöte" unsterblich. Und so viel man auch an seinen gutgemeinten Versen tadeln mag, seine Wahl war eine überaus glückliche. Er ist gewiß kein Poet, aber ein Praktikus und hat ein brauchbares Stück geliefert. Man hat es als höheren Blödsinn verdammt; das ist ganz verkehrt. Anderseits brauchen wir uns gar nicht darauf zu berufen, daß Goethe es nicht unter seiner Würde hielt, eine Fortsetzung der „Zauberflöte" zu dichten. Es genügt der Hinweis darauf, daß Mozart einen echten deutschen Märchenstoff zu seiner Tondichtung erhielt; alles andere sagt uns die Musik. Hier erkennen wir klar, was schon seine vorhergehenden Opern uns lehren: nicht vom Wortlaut des Textes geht er aus, nicht an ihren Buchstabensinn ist er gebunden. Er erschaut und erfaßt die darin verborgene, dem Textdichter vielleicht gar nicht zum Bewußtsein gekommene Idee; er weckt die schlummernde Poesie und gestaltet sie in seiner Weise, genau so wie Richard Wagner es mit jedem Stoff gemacht hat, den er ergriff. Die einzelnen Personen erhalten Charakter, die Situationen gewinnen Leben, das Ganze erscheint seelenvoll, folgerichtig, reich an Beziehungen und klar im Zusammenhang der Entwicklung. Wir sind ganz überrascht, wie der Text sich dazu fügt. Nichts ist ihm aufgedrungen, nichts gezwungen und verkünstelt; Mozart der Dramatiker hat ihn nicht geadelt, wie man es auszudrücken pflegt, sondern überhaupt erst geschaffen.

Nun stört uns auch alles das nicht mehr, was sich altmodisch und geschmacklos ausnimmt; im Gegenteil: es wirkt beinahe

stimmungsvoll in seiner Naivität. Dieses Wunder vollbringt die Musik; und wir dürfen die kühne Behauptung wagen: hätte Goethe den Text gedichtet, Mozart hätte ihn nicht schöner komponieren können! Lassen wir uns also nicht beirren. Schikaneder ahnte gar nicht, was er tat, als er die „Zauberflöte" veranlaßte; aus der Bettelei entsprang ein königliches Geschenk. Denn nun haben wir die deutsche Volksoper so fest begründet, daß sie nicht mehr kümmern kann; von hier aus beginnt ihr Aufstieg.

An der „Zauberflöte" ist nichts zu erklären; wir brauchen nur zu lauschen, um sie zu verstehen. Pamina ist die holde Märchenprinzessin, jung, schön und verliebt, ja nicht temperamentlos oder uninteressant, sondern anmutig und frisch lebendig, vor allem aber stolz und edel, voll Mut zur Wahrheit und darum berufen zur Idealität. Ebenso ist Tamino der echte Märchenprinz, ritterlich, tapfer, ein junger Brausekopf, kein schmachtender lyrischer Tenor, aller männlichen Tugend zugebildet, nur der führenden Hand bedürftig, um seinen vornehmen Charakter auszureifen. Der in der Mitte des Stückes vollzogenen Umstürzung des ursprünglichen Planes verdanken wir die wundervolle Szene seiner Bekehrung durch den alten Priester. Die Prüfungen aber, die das liebende junge Paar zu bestehen hat, sind ernst zu nehmen, nicht als Spielerei, sondern als sittliche Läuterung: beide müssen lernen, ihren Eigenwillen zu beugen unter den Willen der Götter, das heißt unter die Macht des Ideals. Von ganz besonderer Bedeutung ist es, daß Sarastro und sein Weisheitstempel freimaurerisch gefärbt wurde. Uns braucht das nicht mehr zu kümmern, so wenig wie das ägyptisierende Gewand, das er trägt. Feierlich und würdevoll soll er erscheinen; das genügt vollständig, und wie man es ausstattet, ist gleichgültig.

Für Mozart gewann er durch den freimaurerischen Anstrich erst seinen vollen poetischen und sittlichen Wert. Nicht als ob nun die Freimaurerei selbst in dem Priesterkönig gespiegelt wäre; die Ideale tönt er uns zu, die Mozart in der Loge suchte und zu finden glaubte. Wieder haben wir nicht zu fragen, ob er sich darin täuschte. Es handelt sich nicht um Tatsachen, sondern um Gefühle. Menschenfreundlichkeit, Brüderlichkeit, Wohltätigkeit, selbstlose Liebe und Güte, Ehrfurcht vor allem Heiligen und Hohen, Begeisterung für alles Schöne und Gute, unbestechliche Wahrhaftigkeit und ein heiliger Drang, das eigene Ideal auch andern zu zeigen, verbunden mit der Fähigkeit, sie durch die richtige Mischung von Ernst und

Milde, ja auch von Humor dazu zu erziehen — das macht diesen Sarastro zu der edelsten Gestalt, die Mozart geschaffen hat.

Dagegen ist die Königin der Nacht ein Dämon, nicht nur ein böses Weib oder gar eine falsche Hexe. Es sind die Mächte des Lichtes und der Finsternis, die um die Menschenseelen streiten; das einfache, anspruchslose Märchen gewinnt ungeahnte Bedeutung. Aber sie wird ihm nicht in bewußt tiefsinniger Symbolik aufgeprägt, sondern ganz natürlich, wie selbstverständlich herausgehört; als deutscher Poet hat Mozart Klänge vernommen, wie wenige vor und nach ihm sie erlauschten. Und nicht lehrhaft, sondern lebendig, echt dramatisch hat er seine Idee gefaßt in Spiel und Gegenspiel. Es sind doch auch die lustigen Figuren des Papageno und der Papagena nicht zu verkennen. Das sind echt volkstümliche Gestalten, der Naturbursch, der auf alles Höhere verzichtet und nur sein Leben heiter genießen will, ohne sich körperlich oder gar geistig anzustrengen und seelisch zu vertiefen, treuherzig und ehrlich, frisch und zufrieden; und sein weibliches Ebenbild, anmutig und zierlich, ganz wie für ihn geschaffen; kann es anders sein, als daß sie sich recht viele Kinder wünschen, immer abwechselnd einen Buben und ein Mädel? Glückliche Naturen in ihrem Frohsinn und ihrer Urwüchsigkeit; von solchen pflegt das Märchen zu sagen: „Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie heute noch." Es wäre sehr bedauerlich, wenn wir gar keinen Sinn mehr hätten für solche Naivität; aufzuhelfen ist ihr nicht, und geistvolle Verkleidung schlägt sie erst recht tot.

In voller Freiheit und Schaffensfreude konnte Mozart die „Zauberflöte" komponieren. Er brauchte wahrhaftig nicht besondere Anreizung dazu; und die törichten Erzählungen, Schikaneder habe ihn in lockere Gesellschaft gebracht, um seinen Genius zu befeuern, und jede Nacht sei tüchtig gebechert worden, hätten niemals Glauben verdient, schon deshalb nicht, weil im Rausch kein Kunstwerk von solcher Vollendung entsteht wie dieses. Ebenso verkehrt ist der beliebte, scheinbar rührende Hinweis auf das nahe Ende: der Todesengel soll die „Zauberflöte" umschweben, und besonders feine Kenner hören deutlich seine Fittiche rauschen. Nein, nicht vom Tod ist sie verklärt, sondern vom Leben in des Wortes vollster und schönster Bedeutung. Von deutschem Leben! Beethoven erklärte sie für Mozarts bestes Werk, weil sie so deutsch sei; Richard Wagner hat sie überschwänglich gepriesen. Und die Hauptsache: sie ist der Liebling des deutschen Volkes geworden

und wird es bleiben. Auch das verdanken wir Schikaneder, der nach dem ersten, nicht durchschlagenden Erfolg einfach nicht nachließ und in fleißigen Wiederholungen das Publikum zu dem Werke geradezu zwang. Freilich tat er das in seinem eigenen Interesse; aber er hat doch manche Hofoper damit beschämt. Die „Zauberflöte" hat ihre Hörer zum Deutschtum erzogen; es mußte erwachen bei dieser Musik. Wenig mehr erinnert an die italienische Oper, am meisten die gefürchteten Koloraturen der Königin der Nacht.

Die fremden Bezeichnungen Rezitativ und Arie sind zwar geblieben; wir bedienen uns ihrer heute noch. Aber die Gesänge sind deutsch und sollten deshalb anders heißen. Taminos sogenannte Bildnisarie ist ein durchkomponiertes Lied. Sarastros zweite Arie („In diesen heiligen Hallen") ist ein Lied, seine erste („O Isis und Osiris") ein Gebetshymnus. Papageno singt im Volkston; sein allbekanntes Duett mit Pamina („Bei Männern, welche Liebe fühlen") ist zum Volkslied geworden. Mozart hat damit das deutsche Lied echter bereichert als mit seinen sonstigen Liedern, die noch vielfach arios gehalten sind. Die Terzette der Damen und der Knaben sind etwas ganz Neues und weisen bis auf die Rheintöchter und Nornen bei Richard Wagner. Der weihevolle Priesterchor ist weit entfernt von der übel berufenen Liedertafelei, ein Chorlied edelster Art. Wohin wir horchen, herrscht die deutsche Weise im herrlichen Vollklang, getragen von dem ebenso reich und schön behandelten Orchester. Die dramatische Deklamation aber schreitet aus der rezitativischen Schablone heraus zu freier, ausdrucksvoller Sprache; in der großen Szene des Tamino mit dem Sprecher können wir das von einem Takt zum andern verfolgen, bis die letzte Melodie des alten Priesters (a-moll) vom Orchester leitmotivisch wiederholt wird. So ist es gar nicht auszusagen, was die „Zauberflöte" stilistisch bedeutet. Aus Herzensdrang und Herzenslust ist sie geschaffen, von Mozart dem Deutschen. Ja, wir dürfen sagen: er war unser!

Ganz unerwartet kam nun mitten hinein der Auftrag, zur Krönung des Kaisers Leopold II. als König von Böhmen eine Festoper zu schreiben. Es berührt uns wohltuend, daß man in Prag an Mozart dachte; die Erinnerung an den Meister des „Figaro" und des „Don Giovanni" war also nicht erloschen. Aber nun sollte es eine opera seria sein, ältesten Stiles; sogar der Text war vorgeschrieben: das alte libretto von Metastasio „La clemenza

di Tito" — „Titus der Edelmütige", das schon wiederholt komponiert war, unter anderen auch von Gluck. Mozart konnte nicht ablehnen; er mußte Geld verdienen; denn er befand sich nicht nur in ständiger und steigender Verlegenheit, sondern in Not. Es war eine starke Zumutung, auf eine Kunstgattung zurückzugreifen, die er selbst im „Idomeneo" überwunden hatte, ganz abgesehen davon, daß dieser Stoff und Text an sich schon undramatisch und uninteressant war. Stellen wir uns vor, Richard Wagner hätte nach dem „Tristan" noch einmal eine Oper wie den „Rienzi" komponieren sollen! Den bloßen Gedanken daran, den seine unglückliche Frau zu äußern gewagt hatte, konnte er nicht ertragen und empfand ihn als unerhörte Beleidigung. Mozart mußte aber in aller Eile sich dazu zwingen. Und so bewährte er sich denn noch einmal als Meister der italienischen Oper, traf den Stil, schrieb gute und schöne Musik, konnte aber mit dem Herzen nicht bei der Sache sein. Darum ist der „Titus" wirkungslos geblieben bis auf einige wenige Szenen, in denen das innere Feuer auflodert, weil der Text es nicht erstickt. Kein anderer hätte das zu leisten vermocht, was hier verlangt wurde; aber neben der „Zauberflöte" der „Titus", das klingt schon beinahe wie Ironie.

Danken wir Gott, daß Mozarts Schaffen doch noch ganz anders ausklingt, tief tragisch, aber ideal. Sein unvollendetes, von seinem Schüler Franz Xaver Süßmayer (1766—1803) mit unleugbar großem Geschick fertiggestelltes Requiem ist sein Schwanengesang; bis zum letzten Atemzug hat er daran gearbeitet. Im Sterben singt er uns das Hohelied von Tod und Ewigkeit, männlich gefaßt und künstlerisch verklärt. Die Schauer des Gerichts dröhnt die Posaune des jüngsten Tages; die geängstete Seele fleht um Gnade und Erbarmen; tief drückt das Sündenbewußtsein; aber himmlisch verheißungsvoll tönt die göttliche Barmherzigkeit hernieder. Wir wissen aus Mozarts Briefen an seinen Vater, wie er den Tod als Ziel und Erfüllung des Lebens nicht fürchtete. Wie im Leben, so im Sterben hat er sich bewährt, sich und den Seinen die Treue gehalten, uns überreich und zuletzt noch wundervoll beschenkt. Sein Requiem ist die würdigste Feier zum Gedächtnis unserer Heldensöhne; deutscher Geist in deutscher Musik offenbart da wahrhaft überirdische Herrlichkeit. Und nun wollen wir nicht klagen und jammern, daß unser Meister noch elender gestorben ist, als er lebte, daß sein Leichenbegängnis geradezu schmachvoll war, daß wir nicht einmal sein Grab kennen, weil sich niemand darum

kümmerte. Es ist übertrieben, zu sagen, das sei eine Schande für die ganze Nation. An allen unseren Großen haben wir gesündigt; kaum einer entgeht diesem Schicksal. Wir wollen uns nicht mit billigen Redensarten darüber hinwegtäuschen, wir wollen Mozarts Ende nur aufrichtig bedauern. Am allerwenigsten aber wollen wir uns darüber den Kopf zerbrechen, was er noch alles geschaffen hätte, wenn ihm längere Frist vergönnt gewesen wäre. Er hat uns wahrhaftig so unsagbar überreich beschenkt, daß wir nur die eine Sorge hegen dürfen, ob wir das alles wert sind und ob es uns auch alles recht zu eigen geworden ist. Davon sind wir wohl noch weit entfernt. Mit Lob und Preis gewinnen wir es nicht; Ernst machen müssen wir, endlich und ehrlich. Wenn wir so wie bisher fortfahren, Mozart nur halb zu kennen, nützen uns alle Phrasen der Bewunderung nichts. Denn damit versündigen wir uns nicht allein an dem großen Musiker, sondern noch vielmehr an dem deutschen Künstler und damit an unserem Deutschtum selbst. Hoffen wir, daß er zu seinem Recht komme und uns allen helfe, an unser Ziel zu gelangen, das er uns gezeigt und vorbildlich verwirklicht hat im Leben und im Schaffen.

Beethoven.

Das ist der Gewaltige, dessen Name überall mit Ehrfurcht genannt wird, dessen Werke unser Musikleben beherrschen; das ist der ganz Große. Wären wir vorsichtiger mit dem Wort „groß", wir könnten uns das Wörtchen „ganz" wohl sparen. Leider aber verschwenden wir es und müssen darum immer wieder eigens betonen, wenn es wirklich und unbedingt gelten soll. Ludwig der Große — so sollte er heißen; damit wäre alles gesagt. Und vor allem wäre damit jeder Verwechslung mit nur Großartigem vorgebeugt. Beethovens Größe ist schwer zu fassen. Er selbst sagt uns, daß er sich ihrer bewußt war; er schreibt seinem Freunde Dr. Wegeler, sie würden ihn nur recht groß wiedersehen; und sehr zahlreich sind die Aussprüche stolzen Hochgefühls in seinen Briefen und Gesprächen. Und er zeigt uns auch die Grundlage: „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen; sie ist auch die meinige." Eine Kraftnatur — das ist der erste und bleibende Eindruck, den wir gewinnen. Wohlgemerkt: von dem Menschen wie von dem Künstler. Wenn beide unzertrennlich sind, dann hier, im Leben wie im Schaffen. Wir dürfen noch weiter gehen und behaupten: zunächst ist es gar nicht der Musiker, der uns imponiert, sondern der ganze Beethoven. Darum hat auch der Unmusikalische wenigstens eine Ahnung von seiner Größe. Es bedarf erst näherer Vertrautheit, um zu erkennen, daß und warum er Musiker war.

Wir könnten ihn uns ebensogut in irgendeiner anderen hervorragenden Betätigung vorstellen, bis wir inne werden, daß die Musik sein Reich war, in dem er als Meister und König gebietet. Und wiederum begreifen wir dann, daß er die Musik und die Musiker zu Ehren gebracht hat wie kein anderer. Die Tonkunst ist insofern immer stiefmütterlich behandelt worden, als man sie von der großen Gemeinschaft aller Geisteswelt ausschloß. Sie blieb vereinsamt, den Musikalischen überlassen. Gelobt und gepriesen wurde sie mehr als genug, aber immer nur als schöner Schmuck, niemals als Notwendigkeit des Lebens. Sie galt als Luxus, wenn man es ehrlich herausjagt; wer sie pflegen konnte, war vielleicht beneidenswert reich; aber wer ihr fernstand, entbehrte doch nichts Wesentliches. Das wird jetzt mit einem Schlag anders. Beethoven

erzwingt der Musik die ihr gebührende Stellung. Niemand mehr darf es ablehnen, sie zu würdigen, mit der bequemen Begründung, er sei nicht musikalisch. Musik und Musiker sind dadurch gehoben und geadelt. Freilich ist es nicht leicht, das richtig zu verstehen. Beethoven nennt seine Kunst eine geistige, sein Reich ein geistiges, ebenbürtig allen anderen. Jetzt dürfen wir nicht mehr nur gleichnisweise oder ganz im allgemeinen von Geist in der Musik sprechen, etwa gleichbedeutend mit Stimmung, Empfindung, Temperament und Charakter. Wir müssen versuchen, in Beethovens Musik die rein geistige Potenz zu erfassen; und das ist sehr gewagt, weil es dem Wesen der Musik zu widersprechen scheint. In der Tat kann man so über Beethoven reden und schreiben, daß der Hörer oder Leser kaum mehr sicher weiß, ob es sich um Musik handelt. Unmusikalisch aber dürfen wir nicht werden, sonst verirren wir uns weit ab vom Ziel. Unsere Aufgabe ist, Beethovens Geist in seiner Musik zu finden und dann zu entscheiden, ob es deutscher Geist ist im wahrsten Sinn des Wortes.

Ludwig van Beethoven wurde am 17. Dezember 1770 in Bonn getauft (der Geburtstag ist nicht zu ermitteln) und starb in Wien am 26. März 1827. Sein Vater Johann (1740—1792) war ein nicht unbegabter Musiker, aber kein Charakter und zum Erzieher in keiner Weise befähigt. Nicht daß der Knabe nichts gelernt hätte. Aber es geschah alles ohne vernünftigen Plan, ohne zweckmäßige Ordnung. Und das zuchtlose Temperament des Vaters, dem Leopold Mozarts gerade entgegengesetzt, gefährdete den Sohn menschlich und künstlerisch in seiner ganzen Entwicklung. Es hätte wahrhaftig der widerlichen Szenen nicht bedurft, in denen der dem Trunk Ergebene seine Familie skandalös bloßstellte, um Ludwigs Respekt vor dem Vater zu erschüttern. So ist seine Jugend getrübt, sein Wesen von Anbeginn tragisch umdüstert worden. Die sanfte Mutter, die schon 1787 starb, konnte der harten Strenge des Vaters das Gegengewicht nicht halten. Ludwig mußte entbehren, was für jedes Kind der reichste Segen ist: die Liebe, die Mozart von seinem Vater so echt und warm erfuhr. Und er war so unendlich liebefähig und liebebedürftig; das vergessen wir nur zu leicht. Es ist aber wesentlich für sein Leben und Schaffen. „Der liebe, leise gestimmte Mann", wie der Kaplan Junker ihn nennt, will uns freilich zu dem Bilde nicht passen, das wir uns, einseitig genug, von Beethoven zu entwerfen gewöhnt haben. Von allem Anfang gilt es, die Gegensätzlichkeit in seinem Inneren zu erfassen: er

trug im Herzen das heißeste Verlangen nach Güte, Milde und Friedfertigkeit und erbte dazu vom Vater die allerbedenklichsten Eigenschaften, Trotz und Jähzorn, Halsstarrigkeit und Eigensinn. Dämon und Genius rangen miteinander in ununterbrochenem, wechselvollem Kampfe um diese große, reine Seele. Weil er nicht erzogen war, hatte er die Waffen nicht in der Hand, um zu schlagen und zu siegen; er mußte sie erst sich schmieden lernen.

Weder Herr über das eigene Ich, noch auch geschult, die Welt, das Leben und die Menschen zu beurteilen und zu behandeln, war er den Wogen preisgegeben, die von innen und von außen über ihm zusammenschlugen. Das ist die Dramatik seines Charakters, seines Temperaments und seines Schicksals; in seiner Musik werden wir sie wieder erkennen. Es gab nur eine Rettung: eiserne Selbstzucht. Und die hat er geübt, unter tausend Schmerzen, durch tausend Irrungen und Enttäuschungen, bis zum letzten Atemzug, wie kaum ein anderer Mensch und Künstler. Furchtbar ernst und schwer, aber erhaben und rührend zugleich war dieser Kampf, der niemals zu einem seligen, sorglosen Frieden geführt hat. Denn immer wieder erhob der Dämon sein Drachenhaupt, und immer wieder mußte der Genius gerüstet sein zur Abwehr. Erfolg und Niederlage lösen sich ab; unbedingte Sicherheit wird nicht gewonnen. Ausruhen konnte er kaum einen Augenblick; auf der Hut sein mußte er Tag für Tag und Stunde für Stunde. Kein Wunder, wenn er erlegen wäre. Oft wird es uns bang um ihn, wenn der Dämon ihn in seinen Krallen hält; aber je größer die Gefahr, desto herrlicher wachsen dem Genius die Flügel, nicht zur Flucht, sondern zur Erhebung über den Feind, den er unter seine Füße tritt. Das ist eine Heldenlaufbahn, das sind Heldentaten. Das Heroische überwindet die Tragik im Leben wie im Schaffen.

Seine Kraftmoral bewährt sich; sein Geist offenbart sich als stärkster sittlicher Wille; das Ethos triumphiert, auch über die schwerste Prüfung. Beethoven mußte sie bestehen; er ist ja bekanntlich taub geworden. Nicht wie Robert Franz, plötzlich durch einen Unglücksfall, sondern ganz allmählich, in langsam fortschreitendem Gehörleiden. Jahrzehntelang mußte er zwischen Furcht und Hoffnung schwanken, von Arzt zu Arzt eilen, von einem Mittel zum andern greifen, bis jede Heilung ausgeschlossen, ja kaum mehr irgendwelche Linderung möglich war. Ein grausameres Los hätte ihn nicht treffen können. Wunderschön vergleicht Richard

Wagner den tauben Musiker mit dem blinden griechischen Seher Teiresias; rückschauend können wir das erschütternde Bild poetisch verklären. Sind wir aber auch imstande, nachzufühlen, was Beethoven gelitten hat? Er, dessen Genius sich des Dämons nur mit aller Anstrengung erwehrte und der so einsam stand in allem Kampf, mußte auch diesen entsetzlichsten und aufreibendsten durchkosten durch alle einzelnen Momente und Grade; nichts, aber auch gar nichts blieb ihm erspart. Wundern wir uns, daß der Dämon hohnlachte, daß Mißtrauen, Härte, Ungerechtigkeit, Ironie und Bitterkeit aus diesem gequälten Gemüt hervorbrechen? Ich meine, wir müssen das Wunder bestaunen, daß der Genius trotz alledem den Sieg behielt, daß Liebe, Güte, Innigkeit und Zartheit umso strahlender leuchten, je dunkler die Schatten auf ihn fallen.

Die Ertaubung hat ihn gereift statt ihn zu verderben. Menschlich wird sein Bild immer idealer, künstlerisch wird er immer freier. Nur will es scheinen, als nähmen wir das viel zu sehr selbstverständlich hin. Daß er nicht wahnsinnig geworden ist, das ist schier unbegreiflich. Und daß seine Musik nicht verrückt, nicht chaotisch geworden ist, sondern immer vollendeter im Gehalt und in der Form, das ist ein wahres Wunder. Wir müssen versuchen, das ganz auszudenken, um zu ahnen, was seine Meisterschaft bedeutet. Seine Briefe und Gespräche können uns dazu anleiten. Wir vernehmen tiefergreifende Klagen, leidenschaftliche Proteste, inbrünstige Gebete. Dann aber Worte, die in jedes andern Munde Phrasen wären: er will dem Schicksal in den Rachen greifen; er verpönt jeden Gedanken an Selbstmord; er nennt sich einen Märtyrer und Heiligen; er weiß sich eins mit seinem Gott, der ihn nicht verläßt. Erhabenes Pathos spricht im höchsten Ton; das ist nicht großartig, sondern groß. Seine Zuversicht hat nicht getrogen; sie ruhte auf gutem Grunde. Er ist nicht unterlegen, auch nicht dem Dämon in den Ohren. Nun erst verstehen wir seine bewußte Größe. Er ist erfüllt von dem Bewußtsein seiner Sendung: „Höheres gibt es nichts als sich der Gottheit mehr als andere Menschen nähern und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten.“ Er weiß, daß er zu den Auserwählten gehört; daher sein ungeheueres Selbstbewußtsein, das oft verletzend, oft auch befremdend wirken konnte, oft beinahe lächerlich-empfindlich oder krankhaft gesteigert erscheint. Und doch ist er nicht dem Größenwahn verfallen und kann mit vollem Recht Eitelkeit und Großsprecherei von sich ablehnen. Denn

ebenso tief durchdrungen war er von dem Gefühl der Verantwortung.

Die Kunst war ihm heilig. Auch mit diesem Wort wird leider viel schnöder Mißbrauch getrieben; hier erfahren wir, was es heißt. Mit Beethovens Stolz paart sich nicht etwa nur vernünftige Bescheidenheit, sondern edelste Demut. Er ist tief religiös, wie alle großen Menschen und Künstler. Alles nimmt er aus seines Gottes Hand. Freilich ist es sein eigener Gott, dem er dient, seine Herzensreligion, die er verkündet. Seine Kraftmoral und sein Ethos gipfeln in diesem Bekenntnis zum Ideal und münden in grenzenloser Liebe. Nicht zum Weltverächter und Menschenfeind ist er herabgesunken, dem Haß und der Verzweiflung nicht verfallen. Liebend hat er alles umfangen, die Menschen und die Natur, die Erde und den Himmel. Der Gebende war er, nicht der Empfangende, der Opfernde, nicht der Genießende. Denn glücklich durfte er ja nicht sein, nur umso reicher andere beglücken. Egoismus hat er nicht gekannt; sonst hätte er verzweifeln müssen und wäre verloren gewesen. Statt dessen durfte er schenken, das Köstlichste, was ein Mensch dem andern schenken kann: sich selbst.

Er hat sich verzehrt im Dienst des Ideals, Ernst gemacht mit dem Altruismus: das letzte Stück Brot dem Dürftigen, und sein Lebenswerk der ganzen Welt. Denn seine Liebe umspannte den Erdball. Von Schillers Ode an die Freude, die er im letzten Satz seiner neunten Symphonie verwertet, hat ihn keine Zeile so tief ergriffen wie die: „Alle Menschen werden Brüder"; hinreißend, ja fanatisch bringt er sie zum Ausdruck, als wollte er es erzwingen, dieses Ziel zu erreichen. Und darum hat er den „Wasserträger" von Cherubini so hoch gestellt und als einzige Oper den „Fidelio" komponiert, weil Selbstverleugnung und liebender Opferwille ihn begeisterten. Im Leben wie im Schaffen, in jeder Kleinigkeit wie im Erhabensten, hat er diese höchste Tugend bewährt: nichts für sich, alles für die anderen. So verstehen wir, warum er verlangte, die Welt solle ihm das Wenige geben, was er brauchte, damit er nicht gezwungen sei, seine Werke zu verschachern, sondern sie als überreiche Gegengabe darbieten könne; so begreifen wir, daß er als Demütigung empfand, mit Verlegern zu feilschen.

Weltfremd ist solcher Idealismus; jedem nüchternen, praktischen Menschen muß er ein Lächeln entlocken. Und doch dürfen wir stolz darauf sein, daß ein deutscher Meister es ist, der ihn verkündigt. Das ist etwas anderes als Internationalitätsschwindel und Humanitäts-

duselei. Das ist deutscher Geist, der sich erhebt zu allmenschlichem Edelsinn und Edelgehalt. Aber nicht mit Verleugnung, sondern mit Betonung seiner selbst. Beethoven kannte und ehrte alle fremden Meister und achtete fremde Kunst. Aber stolz und freudig bekannte er sich zum Deutschtum: Händel und Bach, denen allein er unter den alten Meistern Genie zuerkennt, preist er als deutsch; die „Zauberflöte" stellt er über alle anderen Opern von Mozart, weil sie deutsch ist. Eben weil er deutsche Schwächen schonungslos geißelt, ist er befähigt und berufen, deutschen Geist in seiner ganzen Herrlichkeit zu verlebendigen.

Wollen wir versuchen, ihm nachzufühlen und nachzuleben? Er glaubte an die geistige Gemeinschaft aller Edeln. „Durch Kunst und Wissenschaft sind die besten edelsten Menschen verbunden." Wollen wir ihr angehören? Er reicht uns die Hand, uns in sie einzuführen; wir brauchen sie nur zu ergreifen. Aber wehe uns, wenn wir uns als unwürdig erweisen. Mit lässigem Wesen, mit mattem Geist kann's uns nicht gelingen; er fordert den ganzen Menschen. Alle die schönen Redensarten von den höheren Regionen, in die uns die Kunst entführt, von der seligen Träumerei, in die sie uns versinken läßt, oder gar von dem Rausch, in den sie uns stürzt, werden hier zuschanden. Beethoven nimmt es furchtbar ernst. Wohl spricht er von der reinsten Freude im Himmel der Kunst, wohl steigert er den Ausblick über das Irdische auf das Ewige: „Kunst und Wissenschaft sind es, die uns nur ein höheres Leben andeuten und hoffen lassen." Aber nicht in beglückender Schwärmerei wird es gewonnen, sondern im harten Kampf. Freilich wird er so hart wie diesem Großen uns Durchschnittsmenschen nicht beschieden sein; von Dämon und Genius werden wir nicht behaupten dürfen, daß sie um unsere Seele streiten. Aber ob groß, ob klein, Kampf gilt es doch für jeden, der das Leben sittlich auffaßt, Kampf gegen feindliche Mächte, die von außen und vor allem von innen uns bedrohen. Ihn aufzunehmen mit aller Kraft und uns nicht werfen zu lassen, das ist es, was nottut. Beethoven fordert es, lehrt es uns und stählt uns die Waffen zum Siege. Denn in seiner Musik erleben wir sein Ethos. Sie zu hören, ist nicht allein künstlerischer Hochgenuß, sondern ebenso und noch mehr sittliche Stärkung und Erhebung. Es ist gar nicht denkbar, daß wir ihm vertraut werden, ohne daß von seiner Kraft etwas in uns auflebt. Ob wir ihm zu folgen vermögen in alle Tiefen und auf alle Höhen, das wird immer fraglich bleiben. Aber wenn wir seines Geistes nur einen Hauch

verspürt haben, muß er in uns wirken zum Fühlen, zum Denken und zum Handeln.

Beethovens Musik stellt eine Vereinigung dar von Denken und Fühlen, wie wir sie in solcher Vollendung bei keinem anderen Meister finden. Schöpferisch ist und bleibt das Gefühl; deshalb sind es Werke der Tonsprache, nicht irgendwelche andere Kunstwerke geworden. Gestalter aber ist der Gedanke. Das gilt wohl mehr oder weniger von aller Tonkunst. Hier aber durchdringen sich beide so, daß wir sie kaum mehr scheiden mögen. Wir wissen nicht, was wir mehr bewundern sollen, die Erfindung selbst oder das, was wir musikalische Arbeit nennen, die erschöpfende Ausgestaltung der musikalischen Idee. Sonst sind wir gleich bei der Hand, die eine auf Kosten der anderen zu loben, und bevorzugen dann, je nachdem, die reiche Erfindung oder die geistvolle Arbeit. Keines für sich allein befriedigt uns. Am empfindlichsten ist Mangel an Erfindung bei großer Kunst der Durchführung; da gilt der boshafte Lobspruch: „Il travaille extrêmement bien avec des idées qu'il n'a pas" — „Er arbeitet hervorragend gut mit Ideen, die ihm fehlen". Das ist geradezu deprimierend, wenn wir ausrufen möchten: ein Königreich für einen Einfall! Denn dann empfinden wir in der Bearbeitung nicht lebendige Gestaltungskraft, sondern nur Kompositionstechnik; und die läßt kalt wie jede reine Verstandesarbeit, mag sie die Ausdrucksmittel noch so glänzend verwerten. Schade ist es aber auch um eine Fülle von musikalischer Erfindung, die unausgenützt bleibt; immerfort nur eine Melodie nach der anderen hören, das ermüdet, weil es bei aller Mannigfaltigkeit auf die Dauer doch einförmig wirkt. Jedenfalls ist das nicht deutsche Art. Wir wollen nicht an der Oberfläche bleiben, sondern auf den Grund sehen, nicht streifen, sondern erschöpfen.

Und bei Beethoven haben wir immer die feste Überzeugung: er sagt alles, was zu sagen ist. Wir müssen versuchen, zu begreifen, worauf das beruht. Wir dürfen dabei Erfindung und Gestaltung nicht trennen wie primär und sekundär, oder wie notwendig und willkürlich; es gilt die Einheit zu erfassen. Die Themen sind nicht irgendwie erfunden und dann meisterhaft gestaltet, sondern die Gestaltungsmöglichkeit ist durch die Erfindung bedingt. Nicht aus jedem musikalischen Einfall läßt sich mit der nötigen Gewandtheit alles machen; das ist ein ganz verhängnisvoller Irrtum: nur artistisch kann es gelten, künstlerisch gewiß nicht. Um eine Symphonie zu schreiben, muß man Symphoniker sein und symphonische

Gedanken haben, das heißt solche, die sich zur symphonischen Ausführung eignen oder vielmehr sie verlangen. Die alte Wahrheit, daß Idee und Stil einander bedingen, wird uns hier eindringlich gepredigt. Wir sind gewohnt, die Sache so anzuschauen, als sei die Erfindung des Themas unbedingt das erste, alle weitere Bearbeitung folgerichtige Entwicklung. Bei Beethoven ahnen wir das Gegenteil. Seine Themen, wie sie fertig vor uns hintreten, sind vielleicht der gedrängteste Ausdruck alles dessen, was er damit sagen will, die komprimierte Potenz alles dessen, was uns daraus abgeleitet erscheint; erst in der Verarbeitung offenbart sich ihr Wesen und ihr Ursprung, so daß Gestaltung und Erfindung ihre Rollen tauschen.

Das berühmteste und zugleich überzeugendste Beispiel ist der erste Satz der fünften Symphonie. Er ist auf ein Thema von vier Noten in zwei Tönen gebaut. Das sieht aus wie ein Kunststück, es ist aber ein Kunstwerk. Monumental stellt Beethoven das kurze, scheinbar noch nichts besagende Tongebilde auf; „so klopft das Schicksal an die Pforte", soll er dazu bemerkt haben. Die dröhnenden, hämmernden Schläge packen uns mit unheimlicher, unwiderstehlicher Gewalt; haben wir den ganzen Satz gehört, so empfinden wir sie nicht mehr als Motto, als Überschrift oder als Anführungszeichen, sondern als Quintessenz, als zusammengeballten Gesamtinhalt des Ausdrucks. Ähnlich geschieht es im zweiten Satz der neunten Symphonie; auch dieser ruht auf einem Thema von drei Noten in zwei Tönen, das zunächst nur durch die unvergleichliche rhythmische Bestimmtheit wirkt, mit der es in lapidarer Kürze uns zugeschleudert wird. Wir können kaum begreifen, daß so große Mannigfaltigkeit daraus zu gewinnen ist, wie es im Verlauf des Satzes geschieht; und doch läßt es uns nicht einen Augenblick los, weil es eben nicht nur den Anfang und Ausgangspunkt bildet, sondern den eigentlichen wesenhaften Kern. Wer will nun behaupten, daß diese beiden Themen so erfunden sind, wie sie jetzt dastehen? Wer weiß, ob sie nicht aus der Fülle von Möglichkeiten, die sie bergen und entfalten, erst durch größte Energie als deren innerste Potenz gewonnen wurden? Das wäre Beethovens Geist, eine Heldentat der Willenskraft zu nennen.

Und so entdecken wir es immer häufiger, je vertrauter wir mit dem Meister werden. Darum liebt er es, gleich so wuchtig dreinzuschlagen, wie kein anderer. Das ist seine ganz besondere Weise.

Ein Allegro in einem spannenden, ahnungsvollen Adagio vorbereiten, uns gewissermaßen einen Blick in die geheimnisreiche Tiefe verstatten, der es entspringt, das kann nicht er allein, wenn auch in der mystischen Wirkung solcher Offenbarungen keiner ihm gleichkommt. Ganz einzig aber ist die dämonische Raserei, zu der seine Steigerungen führen. Wohl geht es hart bis an die Grenze; kein Wunder, daß empfindliche Gemüter es als bizarr und grotesk empfanden. Die Begriffe wechseln; musikalische Schönheit ist einer der umstrittensten. Was Beethoven will, wenn er bis ins Maßlose Tempo und Vortrag aufpeitscht, ist nur dann zu verstehen, wenn die ungeheuere Kraft, mit der er schuf, in der Wiedergabe nicht ganz verloren geht; zu erreichen ist sie allerdings kaum. Denn er verlangt zuviel, nicht nur von den Singstimmen, sondern auch von den Instrumenten. Das würde ein Italiener und auch ein Franzose niemals tun; diese Rücksichtslosigkeit ist deutsch. Wie Beethoven es innerlich hört, so fordert er es von den Ausführenden, gleichviel, ob sie es leisten können oder nicht. Und da wird nun gehetzt und getrommelt und geschrieen; und das ist Zeichen von Schwäche trotz oder wegen aller Übertreibung. Es hilft alles nichts: keine äußere Gewaltsamkeit kann über den Mangel innerer Kraft und Größe hier wegtäuschen; sie führt nur zur Geschmacklosigkeit und schließlich zur Brutalität. Dafür können wir unser Gefühl gar nicht genug schärfen.

Nun aber schauen wir das Gegenbild an. Diese dämonische Kraftnatur, vor der wir erschrecken, ist der wärmsten Innigkeit, ja der feinsten Zartheit fähig. Beethovens seelenvolle langsame Sätze sind nicht nur tief ergreifend, oft erschütternd, sondern ebenso wahrhaft rührend. Wie kann er klagen und schluchzen, bitten und flehen; und mit wie unendlicher Liebe umfängt uns sein Gesang! Ein grundgütiges, himmlisch mildes, zu Tode verwundetes und doch gläubig hingebendes Gemüt spricht aus diesen Tönen; das ist der liebe, leise gestimmte Mann, das ist seine reine, keusche Seele, das ist sein reiches Menschenherz. Kein anderer durfte es wagen, so von einem Extrem ins andere zu schreiten, ohne zu entgleisen. Vor Sentimentalität schützt ihn seine Urkraft; in ihr ist seine Wahrheit gegründet, daß sie nie weichlich werden kann. Auch hier ist er groß und kann nie kleinlich erscheinen. Aber hier erst recht gilt es, mit ihm zu fühlen; sonst wird die Wiedergabe seiner Kantilene nie gelingen. Ohne großen Ton und Ausdruck ist sie nicht zu spielen und zu singen; er fordert hier ebensoviel,

eher noch mehr als in seinen Kraftstellen. Getragener Gesang, deutscher bel canto, das ist das ganze Geheimnis für den Vortrag. Alles muß Melodie werden; jede Note muß klingen; vollendete Phrasierung beim Instrumentalisten und Atemführung beim Sänger muß die weit und hochgeschwungene Linie wahren.

Wer sie zerreißt, zerstört ihren erhabenen Sinn. Wenn irgendwo, dann muß hier die Technik im Dienst der Idee aufgehen. Virtuoses Gebaren, und sei es nur im versteckteſten Anklang, ist da ganz unerträglich. Wer nicht fähig ist mitzuempfinden, der lasse die Hände davon. Dieses Heiligtum erschließt sich nur denen, die guten Willens sind. Was Beethoven unter seine Missa solemnis schrieb, das gilt von dieser ganzen Herrlichkeit: von Herzen — zu Herzen; es gibt keinen anderen Weg zum Genuß und zum Verständnis. So wird uns gerade diese Wunderwelt so recht zum Prüfstein unseres eigenen Wesens. Es geht nicht an, in verschwommener Gefühlsduselei darein zu versinken oder in ungesunder Schwärmerei darin zu schwelgen. Dazu ist alles viel zu groß, viel zu ernst und viel zu wahr. Hier gilt es höchste deutsche Tugend zu bewähren, nicht mit schönen Worten das Ideal zu preisen, sondern uns von ihm fassen, erfüllen und erheben zu lassen und lebendig zu erfahren, wie es in unserem Inneren aussehen müßte, um seiner wert zu sein.

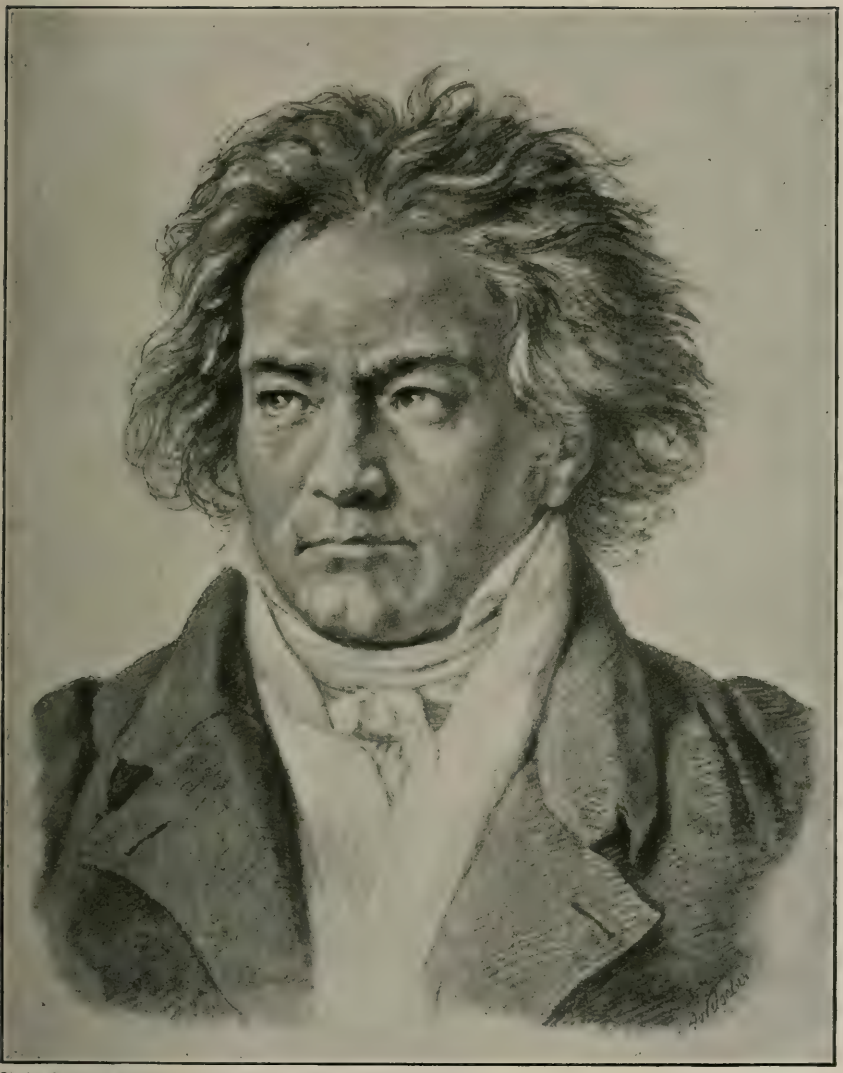
Das ist Beethovens Doppelnatur. Wir erkennen sie im starken Wechsel des Ausdrucks. Und das letzte ist nun noch das Miterleben seiner Empfindungsdramatik. Nicht nur jedes einzelne Thema ist so scharf, nicht nur jede Melodie so seelenvoll wie möglich gestaltet. Die Gegensätze prallen aufeinander mit furchtbarster Gewalt. Fortissimo und pianissimo unvermittelt nebeneinander; Adagio und Allegro jäh einander ablösend; jedes Thema dem anderen, jede Melodie der anderen unverkennbar entgegengesetzt. Nicht darauf kommt es an, diese Kontraste mit Worten zu bezeichnen; das kann höchstens gleichnisweise versucht werden, und es ist ziemlich gleichgültig, welche Bilder man wählt. Empfinden müssen wir den Kampf, der da tobt, und versuchen, ihn nachzuleben. Das ist nicht immer leicht. Die Bewegung verläuft selten so, wie wir es erwarten, wie es unserem Fassungsvermögen entspricht. Überraschungen und Enttäuschungen bleiben uns nicht erspart. Das Verhältnis der einzelnen Sätze zueinander wie der Aufbau eines jeden scheint oft willkürlich und launenhaft und gibt uns ein Rätsel über das andere auf. Man hat gemeint, wenn Beethoven

seinen Plan ausgeführt hätte, uns die Entstehungsgeschichte seiner Werke zu erklären, so wäre uns geholfen; man hat sich bemüht, sie zu erraten, den ganz besonderen Begebenheiten auf die Spur zu kommen, die sich darin spiegeln. Und doch ist es ein Trugschluß. Innere Erlebnisse sind es, die Beethoven uns zutönt, nicht eine selbstverständliche, sondern eine wunderbare, in seiner Persönlichkeit begründete Darstellung seines Erlebens. Durchaus nicht etwa einer wohlgeordneten Erzählung vergleichbar! Vergessen wir doch keinen Augenblick, daß es musikalische Selbstbekenntnisse sind, die ihren eigenen Gesetzen folgen. Nicht formlos sind sie gestaltet, und nicht von außen her empfangen sie ihr Stilgesetz. Beethoven ist Musiker! Wohl hat er der Musik Ausdrucksgehalt und dramatische Ausdrucksfähigkeit verliehen in unerhörter Steigerung bis zu schwindelnder Höhe und bis in Abgrundtiefe, aber nicht durch Verzerrung und Verleugnung ihres Wesens, sondern durch Entwicklung ihrer ganzen Potenz. Nichts ist törichter, als ihm Formlosigkeit vorzuwerfen, und nichts verhängnisvoller, als die Berechtigung zur Formlosigkeit aus seinen Werken abzuleiten. Die Freiheit seines Schaffens ist vielmehr in seiner Formbeherrschung begründet und eben deshalb der Hort seiner Meisterschaft.

Sonate, Kammermusik und Symphonie gehören stilistisch zusammen: das beherrschende Prinzip ist das der Gegensätzlichkeit, also das dramatische im musikalischen Sinn, nicht das einheitlich lyrische. Nun verstehen wir, warum Beethoven der Meister der Sonate und der Symphonie geworden ist. Die Kontraste, die sein ganzes Wesen durchwogen, mußten sich entladen, in diesem Stil, in dieser Form. Zum letztenmal und im höchsten Maße sehen wir, wie eine ursprünglich fremde Kunstgattung von deutschem Geist ergriffen, mit dem tiefsten Ausdrucksgehalt erfüllt und dadurch unser eigen wird, obwohl wir sie nicht erfunden haben. Nur die Vorarbeit haben Italiener und Franzosen geleistet. Es mußte deutsche Energie und Konsequenz, Innerlichkeit und Gründlichkeit kommen, um zu offenbaren, was das letzte, kaum geahnte Ziel sei. Wenn man sagt, Beethoven habe sich der Sonate und der Symphonie bedient, so ist das irreführend. Sie war nicht fertig, als er sie übernahm. Keiner seiner Vorgänger, auch Haydn und Mozart nicht, vermochte mit solcher Notwendigkeit und solcher Vollendung gerade diesen Stil zu meistern, weil bei keinem noch eine solche Wesenseinheit vorhanden war. Beethoven wollte und konnte nicht nur, sondern mußte Sonaten und

Symphonien schreiben. Er brauchte diese Form und schuf sie sich selbst wie neu. Von hier aus überblicken wir die ganze Entwicklung, die zu diesem Gipfel führt. Italiener und Franzosen sind weit zurückgeblieben; nur vereinzelt gelingt ihnen einmal ein Werk dieser ernstesten und strengsten, aber auch reinsten und reichsten Richtung. Es ist, als hätten sie gar nicht gewußt, was sie ermöglichten und eröffneten, als sie die Sonate und Symphonie erfanden, und nie begriffen, wohin es führe. Deutlicher läßt es sich nicht mehr erweisen, daß der Geist lebendig macht. Das war Beethovens Heldentat, und das ist ihr Ewigkeitswert: er ist der Symphoniker schlechthin. Und wie urpersönlich diese Tat zu fassen ist, das sehen wir ebenso deutlich an ihrer Wirkung. Man könnte glauben, nun sei Sonate und Symphonie für immer festgestellt und ein Fortschreiten auf gleichem Wege gesichert gewesen. Das gerade Gegenteil ist geschehen. Bis heute ist kein Symphoniker mehr erschienen, der diesen Ehrennamen tragen dürfte, soviele ihrer auch Sonaten und Symphonien komponiert haben. Man hat sogar in allem Ernst behauptet, Beethoven habe das letzte Wort gesprochen.

Das darf aber doch nicht heißen, die Form als solche habe sich überlebt. Es ist nur keiner mehr gekommen, der ihrer bedurft hätte wie Beethoven. Die Kunst aber ist unerbittlich: zwischen Notwendigem und Überflüssigem läßt sie sehr wenig Spielraum. Ehe ein Künstler auftritt, der in gleichem Sinn musikalischer Dramatiker ist, wird es keinen Meister der Sonate und Symphonie mehr geben. Wohlgemerkt: dramatische Impulse reichen nicht hin, um solche Kunstwerke zu schaffen. Stark und groß genug müssen sie sein; und vor allem muß der Geist da sein, der sie bändigt und formt. Vor lauter Bewunderung für die unerhörte Gewalt der Tonsprache dürfen wir nicht übersehen, daß alle Beethovenschen Werke, auch seine letzten riesengroßen Sonaten und Quartette, auch die neunte Symphonie bis auf das Experiment in ihrem letzten Satz, Meistergebilde der Form wie des Ausdrucks sind. Nichts ist verkehrter, als daraus folgern zu wollen, er habe einen Freibrief denen ausgestellt, die der Form nicht Herr werden. Das wäre unkünstlerisch und undeutsch. Ihm ist die Form nicht Schranke und Fessel, sondern Gefäß und Werkzeug. An das Höchste wagen durfte er sich, weil er Selbstzucht übte und weil sein Genius den Sieg gewann über die Dämonen. Es sieht aus, als sollte er auf einsamer Höhe thronen; wir dürfen zu ihm aufschauen, aber uns nicht vermessen, es ihm gleichzutun.



A. d. Corpus Imaginum d. Phot. Ges., Berlin-Charl.

Ludwig van Beethoven

Viel zu wenig erkannt ist immer noch die ungeheuere Bewegung, die von ihm ausgegangen ist und wesentlich die Entwicklung unserer ganzen Musik, vor allem aber unseres Dramas gefördert hat. Man darf kecklich behaupten: selbst wenn er seine einzige Oper „Fidelio" nicht vollendet, überhaupt gar kein Gesangswerk hinterlassen hätte, er müßte als Meister der Instrumentalmusik allein zu den wichtigsten Vertretern unseres dramatischen Stiles gerechnet werden. Wohl meint Richard Wagner, er habe nie die ihm entsprechende Veranlassung zur Entfaltung seiner ungeheuren dramatischen Instinkte gewonnen; das soll wohl heißen: den seiner würdigen Opernstoff und Text. Derselbe Richard Wagner beruft sich aber unausgesetzt auf den Symphoniker Beethoven, um sein eigenes Kunstwerk zu begründen und zu erläutern. Er wußte wohl, warum.

Beethoven hat die Tonsprache der Instrumente zum höchsten dramatischen Ausdruck befähigt. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, das im einzelnen nachzuweisen, insbesondere die Bedeutung der Thematik klarzulegen und ihre Beziehungen zum Drama zu erörtern. Jeder Unkundige kann begreifen, daß die Musik durch die ungeheuere Kraft und Schärfe wie durch die wundervolle Tiefe, Innigkeit und Wärme, die sie durch Beethoven gewann, vor allem aber durch die lebendigsten Gegensätze, denen sie Ausdruck verlieh, nicht nur im allgemeinen bereichert und geadelt, sondern ganz besonders dramatisch gehoben wurde, so hoch, daß für den Meister der Zukunft alles bereitet war, um das Ideal eines wahrhaft deutschen Stiles zu verwirklichen. Wiederum nicht, wie Richard Wagner es sehr einseitig gefaßt hat, weil Beethoven die Grenze zwischen Instrumentalmusik und Vokalmusik überschritten und die letztere auf Kosten der ersteren zur Herrscherin gekrönt hätte, sondern vielmehr darum, weil unser Drama nicht nur Gesang braucht, sondern auch ein symphonisches Orchester, nicht nur Melodie, sondern auch Thematik, nicht nur lyrische Momente, sondern dramatischen Fluß und gesteigerte Kontraste. Das alles hat Beethoven in seinen Sonaten, Quartetten und Symphonien so sprechend gestaltet, daß wir geradezu szenischen Eindruck erhalten und uns kaum mehr wundern möchten, wenn der Vorhang aufginge und eine Handlung sich vor unseren Augen dazu abspielte. Um die von mir mit Vorliebe gebrauchte Unterscheidung anzuwenden: innerlich sind es Dramen; nur haben sie mit dem Theater nichts zu tun, gehören nicht auf die Bühne und erscheinen deshalb äußerlich als Musikstücke und sonst nichts. Das steht nicht im

Widerspruch zur Ablehnung eines Programms. Mit Worten können wir's nicht deuten, was hier vorgeht. Aber dramatisch dürfen wir es nennen so gut wie jedes Werk, das Wort und Tongedicht vereinigt; von Beethoven geht es direkt zu Richard Wagner.

Warum aber haben wir von ihm nur die eine Oper, den „Fidelio"? Es ist die rein negative Erklärung gegeben worden, Beethoven sei kein Opernkomponist gewesen und habe das selbst gefühlt. Letzteres ist ganz falsch, ersteres nur halb richtig. Von Jugend auf mit dem Theater vertraut, hat er sich zeit seines Lebens sehr ernstlich dafür interessiert, alle Opern scharf kritisiert, alle hervorragenden Bühnenwerke gekannt und selbst eine ganze Reihe von Opern geplant, darunter sogar den „Faust". Einmal war er nahe daran, einen Vertrag auf jährliche Lieferung von mehreren ernsten und heiteren Opern abzuschließen. Wenn auch von alledem nichts verwirklicht worden ist, so kann doch von Selbstbescheidung keine Rede sein. Freilich war er nicht der geborene Opernkomponist wie Mozart. Man hat weiterhin behauptet, er habe die menschliche Stimme nicht zu behandeln verstanden; er sei wohl Meister der Instrumentalmusik, nicht aber der Vokalmusik. Wie seine unerhörten Zumutungen an die Singstimme zu fassen sind, wird uns bald klar werden. Aber nicht Unvermögen war schuld daran, daß er nicht mehr Opern schrieb, sondern künstlerische Gewissenhaftigkeit.

Er war viel anspruchsvoller als Mozart: von Stoff und Text verlangte er nicht nur, daß sie ihm genügten, sondern daß sie ihn begeisterten. Und seine Forderungen waren ganz eigener Art; sie entsprachen seinem ganzen Wesen. Wenn er geäußert hat, solches Zeug wie den „Figaro" und den „Don Giovanni" hätte er nie komponiert, so zeigt uns das deutlich, wie einseitig seine Größe war. Erhaben mußte die Idee sein, wenn sie wert sein sollte, sein Ethos und sein Pathos zu tragen. Wer den „Wasserträger" von Cherubini kennt, den Beethoven so hochhielt, findet darin zunächst wohl nur eine nach unseren Begriffen ziemlich harmlose Edelmutsgeschichte, wie sie damals sehr beliebt waren. Und doch ist die Brücke zum „Fidelio" nicht schwer zu schlagen. Dort ist es ein Mann aus dem Volk, der dankbar den vornehmen Wohltäter rettet, weil es ihm Freude macht, sich als Menschenfreund zu erweisen, gar nicht großartig, sondern einfach, liebenswürdig, humoristisch. Aber er dient doch dem Ideal der Brüderlichkeit, der Opferwilligkeit, des Altruismus. Hier ist es eine edle Frau, die den geliebten Mann befreit, groß im Dulden und Harren, stark

im Glauben und Hoffen, rührend im Leiden und Entsagen, todesmutig in aller Gefahr, vor allem aber erhaben in ihrer immer wieder bewährten Selbstbeherrschung. Das ist das schwerste Opfer, das sie bringt, niemals auch nur einen Augenblick aus der Rolle zu fallen, die sie spielen muß; niemals die Gefühle, die ihr Inneres durchstürmen und zu zerreißen drohen, entladen zu dürfen; nie an sich selbst zu denken, immer nur an ihr heißersehntes, unerreichbar fernes Ziel. Jeder Schritt, den sie sich ihm nähert, steigert ihre Qual, steigert die Belastungsprobe ihrer Standhaftigkeit; es geht bis hart an die Grenze des Erträglichen. Das ist *seelisches Heldentum*, ganz auf innere Größe gestellt, nach außen dagegen unscheinbar und beinahe gleichgültig. Das ist echt weibliche Hingebung und Selbstverleugnung, das ist das Ideal ehelicher Liebe und Treue, wie der Nebentitel es andeutet: „l'amour conjugal". Und das war Beethovens Ideal: nicht das Weib schlechthin oder die Geliebte, sondern die *Ehefrau*. Seine *Leonore* ist die Frau, die ihm im Leben und in der Wirklichkeit für sich zu gewinnen nicht beschieden war; was er als Mensch schmerzlich entbehren mußte, als Künstler hat er es gebildet und uns geschenkt. Mit seinem Herzblut hat er den „Fidelio" geschrieben.

Auch dieser Stoff ist fremd, der Text nach französischer Vorlage gearbeitet. Beethoven pflegte mit grimmigem Unmut zu erklären, die deutschen Dichter könnten keinen guten Text zusammenbringen. „Immer die alte Geschichte", rief er mit seinem bekannten dröhnenden Lachen aus, als Weber seine Frage, wie der Text zur „Euryanthe" sei, nur ausweichend beantworten konnte. Er hatte ja leider recht; gute deutsche Operntexte sind sehr selten. Die Romanen sind viel geschickter; sie wissen wenigstens, wie man ein brauchbares Bühnenstück verfertigt. Und Richard Wagner meinte, das könne man ihnen doch ablernen. Das geht aber nicht so leicht; die Bühne ist sehr anspruchsvoll in ihren Forderungen. Und nun gar noch Poesie und Idealität, wie Beethoven sie verlangte, woher soll die kommen, wenn schon das Handwerksmäßige mißlingt? Da mußte er wohl weiter suchen. Unleugbar ist auch der Text zum „Fidelio" geschickt gemacht, und es fehlen ihm nicht wahrhaft poetische Stellen. Vor allem aber ist der Stoff selbst eine überaus glückliche Wahl. Denn ihn konnte der deutsche Meister ergreifen und sich so vollständig aneignen, daß wir von Anlehnung an fremde Vorlage gar nichts mehr spüren. Wie bei Mozart, so spricht auch hier die Musik das erste und letzte Wort, weit hinaus über das, was der Text

andeutet, der kaum die Titelheldin zweifelsfrei und erſchöpfend charakteriſiert. Wohl iſt Beethoven ſtiliſtiſch nicht über Mozart hinausgeſchritten. Der „Fidelio“ iſt wie die „Zauberflöte“ in einzelne, in ſich abgeſchloſſene Nummern eingeteilt, zwiſchen denen ſehr viel geſprochen wird. Alſo Singſpiel, nicht große Oper. Wir werden auch vergebens nach opernhaften Anklängen ſuchen; höchſtens in den Arien des Pizarro und der Leonore kann man ſie entdecken, muß aber ſehr vorſichtig ſein, um ſich nicht zu vergreifen. Seelenmuſik iſt es, die wir vernehmen, echter Beethoven, von rührender Schlichtheit bis zu hinreißendem Enthuſiasmus, in einer Fülle, Kraft und Wahrheit, die uns heute noch unerſchöpflich dünkt.

So darf dieſe eine Oper geradezu einzig heißen. Sie offenbart aber auch im beſonderen die Macht des Symphonikers im Drama. Ich meine nicht die vier Ouvertüren, von denen die große dritte zu „Leonore“ (wie die Oper nach Beethovens Willen hätte benannt bleiben ſollen) in C-dur Nr. 3 eine gewaltige Tondichtung darſtellt, die zum Gebrauch bei der Aufführung im Theater ſich gar nicht eignet, während die zu „Fidelio“ in E-dur leider als zu unbedeutend ganz vernachläſſigt wird, obwohl ſie weitaus am beſten dazu taugt. Ich meine vielmehr die Einleitung zum zweiten Akt in f-moll. Da ſagt uns das Orcheſter, wer Floreſtan iſt, und bereitet uns darauf vor, ein heroiſch-tragiſches Schickſal ſich entſcheiden zu ſehen. Der Symphoniker Beethoven ergänzt damit in wundervoller Steigerung alles, was der Textdichter verſäumt.

Floreſtan, nur als unſchuldig gefangen, ſchmählich verſchmachtend, jammervoll leidend dargeſtellt, wäre ganz paſſiv, ganz undramatiſch, wohl bemitleidenswert, aber vollſtändig unintereſſant. Beethoven zeigt uns einen Märtyrer und Helden des Idealismus, der größer iſt als ſein Unglück, der ſich ſelbſt getreu bleibt und jede, auch die ſchwerſte Prüfung, aus ſeines Gottes Hand nimmt, nicht in ohnmächtig ergebener Unterwerfung, ſondern bei aller gläubigen Demut mit männlicher Feſtigkeit. Äußerlich mag er unterliegen, innerlich bleibt er Sieger. So ſchildert ihn das Orcheſter; ſo muß er auch ſingen. Nicht weicher, ſchwächlicher, lyriſcher, ſondern energiſcher Heldentenor ſoll es ſein. Die gefürchtete, größte Atemtechnik und erhabenſten Ausdruck fordernde Stelle „Das Maß der Leiden ſteht bei ihm“ iſt nicht reſigniert, ſondern enthuſiaſtiſch empfunden: „Auch das Übermaß von Leiden, das mir auferlegt iſt, werde ich tragen!“ Nur dann iſt die Ekſtaſe

seiner Vision motiviert, in der die Szene ausklingt. Und nur dann verstehen wir seine stolzen Worte, mit denen er dem Pizarro ins Gesicht sagt: „Ein Mörder steht vor mir." Wehrlos tritt er dem Todfeind gegenüber, der sich anschickt, ihm den Dolch in die Brust zu stoßen. Aber er reißt dem frechen Heuchler die Maske herunter: Rächer darf Pizarro sich nicht rühmen zu sein; er ist ein gemeiner Mörder. Nicht mit großer Pose, sondern in ruhigster, edelster, wahrhaft vornehmer Haltung ist der Gefangene damit der Richter seines Peinigers. Und das Orchester triumphiert in sieghaftem Rhythmus und krönt den idealen Helden. So ist Florestan des herrlichsten Weibes wert; nur durch Beethovens Musik glauben wir an ihn. Und wenn die Vorsehung, auf die beide felsenfest vertrauen, entscheidend eingegriffen hat, wenn das verhängnisvolle Trompetensignal ertönt in dem Augenblick, da alles verloren scheint, wenn die Gatten einander in die Arme sinken und singen dürfen: „Nach übergroßen Leiden so übergroße Lust", dann ist es nicht ein Mannweib oder ein Überweib, das den Sieg errungen hat, sondern die „edle Frau", der auch der Minister huldigend sich neigt und alles Volk zujauchzt. Die eheliche Liebe und Treue hat sich herrlich bewährt; die Gatten sind wiedervereinigt, um nimmermehr voneinander zu lassen. Leonore jubelt: „Liebend ist es mir gelungen, Florestan ist wieder mein"; er aber stimmt den Hymnus an ihr zu Preis und Dank. Heil ihm, der „ein solches Weib errungen" hat; nie kann es zu hoch besungen werden; nur Beethoven konnte es austönen.

Die Ehe heilig halten, das ist älteste deutsche Sittlichkeit. Sie ruht auf religiösem Grunde. Tiefreligiös ist der „Fidelio", ganz in Beethovens Sinn. Gott ist gerecht und barmherzig; er kann den Frevler nicht ungestraft, kann den Unschuldigen nicht zugrunde gehen lassen. Auch der eine der Gefangenen in der schönen Chorszene gegen Ende des ersten Aufzugs singt in schlichter Weise von hoffnungsvollem Gottvertrauen. Als Gottesgericht ist die vom dramatischen Standpunkt aus recht anfechtbare Lösung empfunden. Leonore könnte wie Richard Wagners Lohengrin in gläubigem Aufblick zu Gott sagen: „So trau ich ihm, nicht meiner Kraft". Das Trompetensignal, technisch dem deus ex machina der alten Oper gleichzustellen, klingt uns deshalb wie die Stimme der Vorsehung selbst. „Gott allein die Ehre" — so dachte Beethoven, und so denken die beiden Helden seines „Fidelio".

Nun aber führt uns die Missa solemnis in das innerste Heiligtum.

Da hält der Meister mit uns Gottesdienst. Er selbst als Hoheprieste tritt vor Gott und betet und bekennt und bezeugt uns seinen Glauben, läßt uns Gott schauen und seine ganze Herrlichkeit empfinden, läßt uns erschauern vor dem Allheiligen, erzittern vor dem Allmächtigen; beugt uns tief unter der Last unserer Sündenschuld und erhebt uns zu der beglückenden Gewißheit der Erlösung; lehrt uns bitten und danken, seufzen und jauchzen; erschließt unserer ahnenden Seele das Geheimnis der ewigen Seligkeit und macht uns bereit, das Göttliche in uns aufzunehmen, das sich aus Himmelshöhen herabsenken will in das Menschenherz. Mit einer Inbrunst und zugleich mit einer Kühnheit ohne gleichen ist dieses Wunderwerk gestaltet; leidenschaftliche Innerlichkeit und königliche Phantasie haben es geschaffen. Und geradezu dramatisch ist es gesteigert. Wir erleben Szenen von überwältigender Größe und unmittelbarster Wirkung; die Musik schildert nicht, sondern verwirklicht alles für unser Gefühl. Wir sind der Chor, die große Gemeinde; Beethovens Sprachrohr sind die Solostimmen, nicht nur als Vorsänger, sondern als prophetische Führer.

Und das Orchester, das symphonische Werkzeug, trägt, hebt, ergänzt den Ausdruck bis an die höchste Grenze. Wohl mag im letzten Teil die unerhörte Eigenwilligkeit befremden, mit der eine feindliche Kriegsmusik in das „Dona" hereintönt, das Beethoven als „Bitte um inneren und äußeren Frieden" deutet; mit erschreckender Realistik läßt er die Störung uns Wehrlose überraschen. Schwerer zu verstehen ist das dämonische Fugato, mit dem der innere Feind unseres Seelenfriedens dargestellt wird. Aber wir nehmen es hin von dem großen Musiker, der zugleich ein großer Dichter war. Mit durchschnittlicher Logik kommen wir nicht durch. Die Dämonen schlafen nicht: gerade wenn wir um das köstlichste Gut recht zuversichtlich bitten, ist es vielleicht am stärksten bedroht. Herrlicheres aber hat Beethovens Genius nie gesungen als das „Benedictus" mit dem Violinsolo, das „Sanctus" mit der feierlich rührenden Einleitung, oder den Schluß der großen Fuge „et vitam venturi saeculi", die uns nicht nur vom ewigen Leben erzählt, sondern zuletzt alle Himmel aufschließt und uns hinaufträgt ins Paradies. Freilich ist das alles so eigenartig, so urpersönlich, daß an kirchliche Verwendung des Riesenwerkes nicht zu denken ist. Und doch scheint uns die Kirche die einzig würdige Aufführung zu gewähren; der Konzertsaal ist keine geweihte Stätte für dieses Mysterium. Beethovens Herzensreligion gehört ihm allein;

aber sie widerstreitet keinem anderen religiösen Gefühl. Darum konnte ihm der Messetext dienen, um uns ewige Wahrheiten zu verkündigen. Wiederholt schreibt er vor: „mit Andacht". Nehmen wir nur dieses Wort in seinem tiefsten Sinn: Anbetung des Göttlichen, an das wir glauben. Es ist keine Überhebung, wenn wir sagen: das ist deutsche Frömmigkeit, tiefinnerlicher Hingebung, demütiger Gläubigkeit, aber auch leidenschaftlichem Denken und Fühlen entsprungen und darum gesteigert bis zu visionärem Schauen und bis zu allerpersönlichster Besitzergreifung des Ewigkeitswertes, nach dem Wort im Evangelium Matthäi: „Das Himmelreich leidet Gewalt; und die Gewalt tun, die reißen es zu sich". Der deutsche Geist allein ist solcher Großtat fähig; wohl uns, wenn wir seinen Hauch verspüren und in uns zur Flamme auflodern lassen, wie Beethoven sie entzündet.

Neben die Missa solemnis tritt die neunte Symphonie. Uns hat hier nicht das stilistische Problem zu kümmern, das sie aufrollt, weil sie Instrumentalmusik und Vokalmusik in gewagtem Experiment verbindet. Wir haben nicht die Folgerungen zu prüfen, die daran geknüpft worden sind. Nur gegen eines verwahren wir uns: aus diesem Werk eine destruktive Tendenz, eine zerstörende Absicht herauszuhören. Beethoven wollte nicht umstürzen, sondern aufbauen. Er ist kein Revolutionär, sondern der Meister gewaltigen, organischen, motivierten Fortschritts. Ob das, was er hier versuchte, gelungen ist oder nicht, gleichviel, es ist eine schöpferische, keine vernichtende Tat. Hier dürfen wir die gegebene Tatsache ruhig hinnehmen. Drei Sätze sind dem Orchester allein übertragen: das furchtbare Allegro, das dämonische Presto, das unsagbar wundervolle Adagio. Dann kommt die Überleitung mit den ganz dramatisch empfundenen Rezitativen der Bässe, die neue Melodie vorbereitend im Orchester und zuletzt der Einsatz der Singstimmen, die den Hymnus „An die Freude" intonieren.

Beethoven wollte ursprünglich Schillers Gedicht ganz komponieren. Diesen Gedanken gab er auf; es ließ ihn aber nicht los, es mußte Gestalt gewinnen. Und so wählte er einige Strophen aus, ganz sicherlich die für sein Gefühl unentbehrlichen. Ich glaube, es wird zu wenig hervorgehoben, wie selbstherrlich er dabei vorging; es entsteht unter seinen Händen geradezu ein neues Gedicht in neuem Gedankengang. Beethovens Tempel der Freude ruht auf zwei mächtigen Grundpfeilern. Der eine ist die Idee der Allmenschlichkeit: „Alle Menschen werden Brüder; seid umschlungen,

Millionen; diesen Kuß der ganzen Welt". Der andere ist der Glaube an einen Gott der Liebe: „Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt? Brüder, überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen". Auf Erden ein Volk von brüderlich-liebenden Menschen, im Himmel ein väterlich liebender, segnender Gott — das wäre das Reich der wahren, ewigen Freude. Beethovens ganzer Idealismus erscheint konzentriert in diesem erhabenen Gedanken, mit dem der deutsche Geist die Welt umspannt. Wir vermögen nicht zu sagen, was herrlicher ist, die Anbetung des Göttlichen oder die hinreißende, jubelnde Beseligung des Menschen, die zuletzt in einer Ekstase ausklingt, wie sie auch dieser Meister enthusiastischer Steigerung noch kaum gewagt hat. Wir hören es, wie die Begeisterung ihn über alle Schranken hinwegträgt. Könnten wir ihm nur folgen! Aber immer wird die Klage sich erneuern, daß den Singstimmen, dem Chor wie den Solisten, Aufgaben gestellt sind, deren Lösung niemals restlos gelingen wird. Schon im „Fidelio" verlangt Beethoven viel, in der Missa solemnis und in der neunten Symphonie aber zu viel, nicht nur an Umfang, Kraft und Ausdauer, sondern vor allem an Ausdrucksfähigkeit der Stimmen. Es besteht die große Gefahr, daß sie sich überanstrengen und versagen.

Wir begreifen, daß man folgert, Beethoven habe nicht verstanden, für Gesang zu schreiben; und vollends als er taub ward, habe er kein Gefühl mehr besessen für das, was menschliche Stimmen leisten können, und ihnen Unerhörtes und Unmögliches zugemutet. Der Tatbestand sei bedauernd zugegeben. Es wird immer ein glücklicher Zufall sein, wenn Chor und Solisten sich zu einer einigermaßen befriedigenden Wiedergabe zusammenfinden. Das liegt aber nicht an des Meisters Ansprüchen allein. Gewiß, er hat sich um die Schwierigkeiten der Ausführung nicht gekümmert, so wenig wie in seiner Instrumentalmusik. Wie er es innerlich hörte, so schrieb er es hin; und nun steht es da, und wir quälen uns damit ab. Wollen wir eins nicht vergessen: hätten wir eine echt deutsche Tonbildung, so stünde es um vieles besser. Leider singen wir noch vielfach ohne jede Stimmbildung oder mit fremder Schulung; beides ist vom Übel. Echt deutschem Geist ist Beethovens Musik entquollen; echt deutsch müßte sie gesungen werden. Natürlich auf Grund solider Technik, wie sie doch vielleicht mit der Zeit selbständig für uns zu gewinnen sein wird; dann aber aus innerstem Empfinden heraus, ohne den versteckteſten Anklang von Virtuosität. Denn damit wäre alles verdorben. Dann geht's gar nicht, wenn nicht ehrlichste Hin-

gebung an die Idee jede egoistische Regung im Keime erstickt. Berufene Dirigenten kennen den Weg: erst unverdrossenes, unermüdliches Studium und dann schrankenlose Begeisterung, die auch die letzte Kraft zur freudigen Tat ruft. Beethovens Pathos und Ethos muß in uns lebendig sein; hat er Wunderwerke geschaffen, so vermag er auch in uns Wunder zu wirken. Er ist groß und macht groß; wer wollte das nicht an sich selbst erleben?

Mit Vorliebe wird Beethoven neben Schiller und Michelangelo gestellt, wie Mozart neben Goethe und Rafael. Solche Vergleiche sind gefährlich, besonders wenn man sich verleiten läßt, sie zu völliger Gleichsetzung durchzuführen; ganz abgesehen davon, daß man sich immer erst vergewissern muß, ob man es nicht mit lauter unbekannten oder doch ungenügend gekannten Größen zu tun hat und den vergeblichen Versuch unternimmt, eine mit der anderen zu erklären. Erst wenn wir mit jedem einzelnen Meister wohlvertraut sind, können wir Beziehungen feststellen; das gehört an den Schluß der Beobachtung, nicht an den Anfang. Sicherlich ist Beethoven dämonisch wie Michelangelo. Sonst aber sind sie grundverschieden; wir brauchen den einen nicht, um den anderen zu verstehen. Viel näher knüpft sich das Band zwischen Beethoven und Schiller. Derselbe rhetorische Schwung, dieselbe hinreißende Sprache der Leidenschaft, derselbe Adel der Gesinnung, dieselbe Innerlichkeit, derselbe sittliche Ernst, dasselbe Ethos und Pathos, dasselbe Deutschtum. Ist die Zeit endgültig vorüber, die geringschätzig auf Schiller herabzublicken sich erdreistete? Das war eine ebenso traurige als lächerliche Anmaßung und Verirrung: das war undeutsch zum Erschrecken. Hat der Krieg uns aufgerüttelt? Haben wir die Schmach und die Verblendung abgeworfen? Wissen wir wieder, was wir an unserem Schiller haben, oder muß Beethoven es uns überzeugend sagen? Wenn wir es wert sein wollen, dem Volk anzugehören, das diese beiden Unsterblichen hervorgebracht hat, wenn wir ihrer Größe nicht spotten wollen, dann müssen wir Ernst machen wie sie, im Leben und in der Kunst, mit unserem ganzen Ich im Dienst des Ideals. Dann müssen wir endlich wahrhaft deutsch sein; sonst verdienen wir nicht, Deutsche zu heißen.

Schubert und Löwe.

Auf musikalischem Gebiet ist die einzige deutsche Originalschöpfung das Lied. Für alle anderen Gattungen der Tonkunst mußte Form und Stil von fremden Erfindern entlehnt und zu deutschem Ausdrucksvermögen umgebildet und durchgebildet werden. Das Lied wurzelt im Empfinden des Volkes; es kennt keine andere Grundlage und kann sie nie verlassen. Wohl ist es jeweilig fremdem Einfluß ausgesetzt und zugänglich, am stärksten dann, wenn unser Nationalgefühl kümmert. Der Niedergang unseres Deutschtums spiegelt sich in der Geschichte des Liedes. Wir kennen das 14. Jahrhundert als Blütezeit des Volksliedes. Wir sehen das Kunstlied aus dem Volkslied hervorgehen und bis ins 16. Jahrhundert hinein echt deutsch bleiben, dagegen im 17. Jahrhundert mannigfachem fremden, besonders italienischem und französischem Einfluß erliegen. Das 18. Jahrhundert sucht sich davon zu befreien und den Zusammenhang mit dem Volkslied wiederzugewinnen, das nie ganz verklungen war. Aber es bleibt zunächst bei Versuchen, und von höherer künstlerischer Bedeutung ist noch keine Rede. Erst die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert bringt eine neue Blüte und die Vollendung des deutschen Kunstliedes zugleich.

Es mag einseitig und übertrieben klingen, wenn man mit Hugo Riemann behauptet, Goethe habe das neue deutsche Lied geschaffen. Das will nur richtig verstanden sein. Nicht seiner überragenden Dichtergröße an sich haben wir es zu danken, sondern zwei ihrer besonderen Vorzüge. Denn nicht das literarisch wertvollste Gedicht schlechthin ist der beste Liedertext; es muß vor allem musikalisch sein. Und das ist Goethes Lyrik ihrem Wesen nach: es sind wirkliche Lieder, zum Singen, nicht zum Lesen. Und sie sind echt deutsch empfunden, aus der Seele unseres Volks heraus. Damit war der ideale Text gegeben; es mußte nur der ebenbürtige Musiker erscheinen, um das deutsche Lied in seiner ganzen Herrlichkeit erstehen zu lassen. Goethe selbst hat ihn nicht ersehnt; er wünschte keine Komposition, von der er hätte fürchten müssen, daß sie die Dichtung beeinträchtigen könnte. Das ist von seinem Standpunkt aus begreiflich. Nach seiner musikalischen Geschmacksbildung konnte er gar nicht ahnen, was er ermöglichte, und die

Erfüllung weder voraussehen noch begreifen. Ihm genügten zeitgenössische bescheidene Meister, die sich mit ehrerbietiger Scheu, wie zögernd und befangen, an seine Lieder heranwagten und großenteils nur eine schlichte Melodie dazu setzten, so wie es ihm behagte, seltener bedeutendere musikalische Gebilde gestalteten, niemals aber seine Poesie restlos erschöpften. Das sind die Peter Schulz (1747—1800), Johann Friedrich Reichardt (1752—1814), Karl Friedrich Zelter (1758—1832), Goethes Duzfreund und musikalisches Orakel, Johann Rudolf Zumsteeg (1760—1802) und viele andere, die alle in der Berliner Schule gründen und in ihren Liedern im Volkston ihr Bestes geben, durch manche Feinheit fesseln, hie und da auch durch leidenschaftlicheren Ausdruck und poetischen Aufschwung überraschen, im ganzen aber doch noch den Eindruck der Gebundenheit machen. Um genau zu sein, muß man selbstverständlich alle balladenartigen Gesänge von den eigentlichen Liedern scheiden, was leider durchaus nicht immer geschieht, hier aber nicht näher begründet werden soll, obwohl es stilistisch sehr wichtig ist und musikalisch nicht übersehen werden darf. Wir werden bald Gelegenheit finden, uns davon zu überzeugen. Ziehen wir die Summe aus allem, was bis zum Ende des 18. Jahrhunderts geschaffen worden ist, so gewinnen wir den Eindruck, die Zeit sei gekommen, daß nicht ein Meister, sondern der Meister des Liedes erscheine, der es endgültig aus allem Bann erlöse und frei von aller Anlehnung an das Fremde, frei auch von aller Hemmung des Denkens und Empfindens zum Ausdruck unseres innersten Lebens gestalte. Er ist erschienen und hat uns das deutsche Lied geschenkt; das war seine Sendung, die wir rückschauend erst in ihrer ganzen Bedeutung ermessen.

* * *

Franz Schubert, geboren am 31. Januar 1797, gestorben am 19. November 1828 in Wien, vereinigt wie kein anderer vor und nach ihm alles, was unserem Liede Lebensbedingung heißen darf. Er ist der allerreichste Musiker, der geborene Lyriker und der deutsche Mann aus dem Volk. Was wir sonst in geringerem oder stärkerem Maße als Einzelbegabung dem einen und dem anderen zugeteilt sehen, das hat er in verschwenderischer Fülle und im Kern seines Wesens; kein Volk der Erde kennt seinesgleichen. Wir aber nehmen dieses Wunder hin wie selbstverständlich und sind noch weit davon entfernt, das wahrhaft zu besitzen, was er uns

geschenkt hat, nicht einmal seine Lieder, geschweige denn alle seine Werke. Es ist allerhöchste Zeit, daß wir uns besinnen und Ernst machen, nicht mit Lob und Preis und Dank allein, sondern mit lebendiger Aneignung. Wir brauchen ihn notwendig, sonst fehlt uns zuviel von unserem besseren Ich.

Sein Lebensgang ist der denkbar schlichteste. Als Sohn eines Schullehrers in der Wiener Vorstadt Lichtental war er zu demselben Stand bestimmt und versuchte es auch redlich, dem Wunsch seines Vaters zu willfahren. Aber bei aller Selbstverleugnung konnte er nicht Schulmeister bleiben; die letzten zehn Jahre seines kurzen Lebens war er freier Künstler. In den bescheidensten Verhältnissen, oft genug der Sorge, ja dem Mangel preisgegeben, schuf er die herrlichsten Werke, unbekümmert um den Erfolg, nur seinem Genius folgend, in rastlosem Drang wie Mozart, sich verzehrend in der reinsten Flamme der Begeisterung. Wohl hatte er treue Freunde, und manche frohe und schöne Stunde hat der gleichgestimmte Kreis feiern dürfen. Aber innerlich blieb er einsam; Glück und Freude hat er nicht gekannt; der Grundzug seines Wesens wie seines Schaffens ist ein tiefernster. Er wurde darüber nicht schwermütig; oberflächlicher Beobachtung mochte er sogar immer heiter und zufrieden scheinen. Das war die Herzensgüte, die aus ihm leuchtete, die echte Naivität, ja Idealität, die ihn beseelte; über die verborgene Tragik darf sie uns nicht täuschen. Er war kein hochgebildeter, geistvoller, bedeutender Mensch; und doch vermochte er zu singen von allem, was ein Menschenherz bewegt, so überzeugend, wie nur echteste Empfindung es austönt, und so wundervoll, wie nur ganz einzigartige Urbegabung es gestattet. Arm, wie er lebte, ist er gestorben; uns aber hat er einen Schatz hinterlassen, dessen Reichtum wir kaum fassen, niemals erschöpfen werden.

Im weiten Reich der Tonkunst gibt es kein Gebiet, auf dem Schubert nicht seine Meisterschaft bewährt hätte, mit einziger Ausnahme der Oper. Das ist eben deshalb gar nicht verwunderlich, weil er Lyriker war, nicht Dramatiker, ganz abgesehen davon, daß das Theater seine besonderen Ansprüche stellt, denen nicht jeder zu entsprechen vermag. Sein heißer Wunsch, auch auf der Bühne heimisch zu werden, konnte nicht in Erfüllung gehen. Aber von hier aus gewinnen wir den richtigen Standpunkt zur Würdigung aller seiner Werke, vor allem seiner Instrumentalmusik. Er ist nicht Meister der Sonate und der Symphonie wie

Beethoven. Ihre Naturen sind einander entgegengesetzt. Ein neuerer Künstler hat Schubert Beethovens Frau genannt; wir berufen uns lieber auf Robert Schumanns Urteil, der ihm männlichste Selbständigkeit zuerkennt. Nicht der Kraft und der Größe ermangelt er; aber er lebt und schafft nicht im dämonischen Kampf der Gegensätze, er spricht nicht in heroischem Pathos. Sein Wesen ist Melodie, nicht Thematik. Nur in bedingtem Maße strafft und spannt er sich auch einmal zusammen, und dann erleben wir Wunder wie im Streichquartett in d-moll oder in der unvollendeten Symphonie in h-moll. Darum hat man von jeher seine langsamen Sätze als wundervoll gepriesen, an den schnelleren Ecksätzen aber allerlei auszusetzen gefunden und eine gewisse Breite, ein Sichgehenlassen, hie und da ermüdende Länge in allzu häufigen Wiederholungen getadelt. Das ist der Lyriker, dem nur in besonderer Stunde der im musikalischen Sinn dramatische Wurf gelingt. Überreich entschädigt er uns dafür durch die Fülle seiner Melodie, die so warm und innig, so ergreifend und rührend, auch so frisch und flott, immer aber so durchaus wahr und echt und darum so unmittelbar überzeugend tönt, daß wir nach gar nichts anderem mehr fragen. Wohl machen noch fremde Anklänge sich bemerkbar, nicht nur slavische und ungarische, sondern auch italienische. Die Vorherrschaft der italienischen Opernmelodie zu brechen, uns deutsch singen zu lehren, dazu war er ja berufen; dazu mußte er sich selbst erst durchringen. Und er konnte es, weil er unmittelbar aus dem Herzen seines Volkes heraus empfand und erfand. Sein Deutschtum war stark genug, alles Fremde zu überwinden. Seine hochpoetischen kleinen Klavierstücke sind Perlen deutscher Romantik. Mag man formell auf Vorgänger und Vorbilder hinweisen: es sind deutsche Liedweisen, denen nur deutsche Worte fehlen. Das deutsche Gemüt hat sie geboren; den Meister des deutschen Liedes kündigen sie an.

Und das ist nun sein Lebenswerk; das ist die Krone, die er trägt für alle Zeiten. Seine Lieder, rund sechshundert an der Zahl, sind nicht nur unvergleichlich schön, unermeßlich reich und mannigfaltig, unsagbar tief und groß, lieb und gut, sondern sie bedeuten geradezu ein Phänomen, in noch strengerem Sinn als etwa Richard Wagner es von Mozarts „Zauberflöte" rühmt. Schubert und das deutsche Lied sind eins; Anfang und Ende ist in ihm gegeben. Wenn wir noch so genau nachweisen, was er allen denen verdankt, die vor ihm Lieder komponiert haben, besonders seinen unmittel-

baren Vorläufern, wir haben doch nicht den Eindruck, daß er nur vollendet, was sie begonnen, oder erfüllt, was sie ahnten. Es ist Neuschöpfung, Originalität im allerhöchsten Sinn des Wortes. Was vor ihm da war, dünkt uns nur tastender Versuch, nur schüchternes Stammeln. Sein Lied ist seine Muttersprache; er könnte gar keine andere sprechen. Er reinigt sie von allen unnötigen Fremdwörtern und erhebt sie zum ganz natürlichen Ausdruck alles dessen, was deutsch heißt. Auf schlichtester Wahrhaftigkeit ist sie gegründet; keine Phrase, keine Pose, nichts nach außen, alles von innen. Und nun tönt alles rein und lebendig, bis zum erhabensten Gipfel. Es wäre ein vergebliches Bemühen, mit Worten andeuten zu wollen, was darin beschlossen liegt. Keine noch so leise Regung unseres Gemüts, von der unscheinbarsten bis zur gewaltigsten, die hier nicht unbedingt den Ausdruck fände, der ihr Wesen offenbart. Auf die Frage, was deutsches Gemüt sei, mögen wir ruhig antworten: Schuberts Lieder sagen es uns. Darum können ehrliche Franzosen weder das eine noch das andere erklären; beides ist und bleibt ihnen fremd, beides gehört uns allein. Je mehr wir uns darein vertiefen, desto klarer muß es uns werden.

Alles kommt darauf an, wie wir es erfassen. Vor allem gilt es auch hier, zunächst einmal sorgfältige Unterscheidung zu treffen. Unter den 600 Gesängen, die wir alle Lieder nennen, sind eine gewisse Anzahl von Balladen von den anderen zu trennen. Sofort erkennen wir die Grenze der Lyrik: Schubert trifft nicht den erzählenden Ton. Das allerberühmteste Beispiel ist der „Erlkönig", musikalisch wundervoll, aber keine Ballade, sondern ein Liederkranz. Auch „Der Tod und das Mädchen" ist rein lyrisch empfunden. Die eigentlichen Balladen aber sind keine Meisterwerke; denn sie verwenden die verschiedenartigsten stilistischen Ausdrucksmittel, besonders häufig das Rezitativ, also fremde Form, neben deutscher Gesangsweise. Das gilt nun aber auch von Gesängen anderer Art, die nicht wie Lieder, sondern wie Arien klingen. Dafür müssen wir allerdings unser Gefühl erst schärfen, sonst läßt es sich nicht beweisen. Es stehen sich die Anschauungen immer noch schroff gegenüber. Zu verkennen ist es ja gewiß nicht, aber man kann es verschieden werten. Man kann es als Schuberts Errungenschaft preisen, daß er die Arie und das Lied, also italienischen und deutschen Stil, verschmolzen habe. Und in der Tat wechselt beides nicht nur von einem Gesang zum anderen, sondern oft genug innerhalb ein und desselben

Stückes. Die anerkannt vollendetsten Gesänge sollen also eine Stilmischung darstellen. Das scheint mir ein verhängnisvoller Irrtum zu sein. Vielmehr hat Schubert Schritt für Schritt das Opernhafte, also das Fremde, zurückgedrängt und schließlich ganz beseitigt. Statt Rezitativ und Arie haben wir dann den bald mehr deklamierten, bald mehr lyrisch gesungenen deutschen Stil, für den uns bis heute die Bezeichnungen fehlen. Sehr wichtig für diese schwer zu entscheidende Frage ist das genaue Studium der Texte. Der dichterische Ausdruck ist oft nicht rein lyrisch und nicht echt deutsch empfunden, da verleitet er zu rezitativischen Wendungen und zu arioser Melodiebildung. Denn Schubert hat mit einer Treffsicherheit ohnegleichen jeden Text in die ihm entsprechende musikalische Form umgegossen. Je reiner von fremdem Anklang das Gedicht, desto einheitlicher ist auch die Komposition. Das lernen wir am sichersten in den Liedern von Goethe.

Wie Schubert Goethe komponiert hat, das pflegt man kongenial zu nennen. Nur müssen wir uns dabei bewußt bleiben, daß Schuberts Genius die Naivität selbst ist, in höchster schöpferischer Potenz. Nur so ist es zu erklären, daß er als erstes Lied von Goethe im Alter von siebzehn Jahren das „Gretchen am Spinnrad" komponieren konnte, eine von ihm selbst nie übertroffene, heute noch unbegreifliche Meisterleistung. Das ist eben Urbegabung, die mit Reflexion auch nicht das mindeste gemein hat. Und von da aus reihen sich die weiteren 54 Gedichte von Goethe an, die Schubert bis zum Jahr 1826 komponiert hat. Sind wir mit diesem Reichtum wirklich vertraut, so gewahren wir deutlich, wie Goethes echt deutsche Lyrik ganz unmittelbar, beinahe automatisch, ebenso echte deutsche Liedweise hervorruft; nur ganz selten werden wir einmal ariose Anklänge bemerken. Von Stilmischung kann gar keine Rede sein. Hätte Schubert nur Goethe und sonst keinen anderen Dichter gekannt, so wäre gar kein Zweifel möglich. Nun finden wir aber noch von 85 bekannten und einer Anzahl unbekannter Dichter Texte komponiert, Gedichte aller erdenklichen Art und von sehr verschiedenem Wert. Das ist nicht lauter reine Lyrik und nicht alles echt deutsch.

Überraschen mag zunächst die große Zahl von 31 Schillerschen Texten. Die wenigsten sind rein lyrisch, einige sind richtige Balladen, andere zum Teil pathetisch deklamiert. Daher bei Schubert rezitativische und ariose Stellen, in starkem Gegensatz zu

den Liedern von Goethe. Sehr interessant sind dann die 46 Gedichte von Mayrhofer. Der Dichter versucht mit Vorliebe, griechische Stoffe mit deutscher Romantik zu umkleiden. Schubert erhebt die letztere zum beherrschenden Stilprinzip und fügt die erstere so ein, daß ihre innere Größe zum Ausdruck kommt, ohne die Gesamtstimmung zu zerreißen. Der deutsche Geist ist der führende; er verklärt die Antike mit seinem eigentümlich warmen Schimmer. Und nun anderseits die beiden Liederkreise von Wilhelm Müller, die „Müllerlieder" und die „Winterreise": die sind so echt und rein deutsch, daß darüber weiter kein Wort zu verlieren ist. Und so ehrlich, gerade auch in ihren Schwächen. Warum denn leugnen, daß sie die gefürchtete und vielgeschmähte Sentimentalität bedenklich streifen? Der verliebte Müllerbursch hat wenigstens Temperament genug zur Eifersucht; aber der verschmähte Liebhaber, der kampflos entsagt und resigniert dem Tod entgegengeht, weil sein Mädchen einen reichen Freier bevorzugt, der ist doch deutsch im kleinlichen Sinn. Mögen ihn die Fremden nur belächeln; wir wissen es besser und können mit ihm fühlen. Das ist alles deutsche Romantik.

Die Liebesgeschichte des Müllerburschen ist voll Herzenspoesie: seine erste Zwiesprache mit dem Bach, sein Eintritt in die Mühle, seine fleißige Arbeit, sein zagendes Werben, das lange Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung, das bittersüße Spiel mit der lieben und bösen Farbe, der Jubel und die Enttäuschung, der leidenschaftliche Abschiedsgruß, das wehmütige Gedenken, bei dem auch die Blumen nicht fehlen dürfen, bis zu dem Wiegenlied, mit dem der Bach dem Müden die Augen schließt zum ewigen Frieden — das ist alles so wahr und so schön, daß es eine Schande wäre, wenn wir uns dessen schämen wollten. Die uralte deutsche Liebe zur Natur klingt herzbewegend durch; und wenn es zuletzt heißt: „Die Treue ist hier, sollst liegen bei mir", so denken wir unwillkürlich an die Rheintöchter in Richard Wagners „Rheingold": „Traulich und treu ist's nur in der Tiefe; falsch und feig ist, was dort oben sich freut."

Das ist ja viel schärfer gefaßt, aber dieselbe Idee. Die Menschen verletzen, die Natur versteht uns; ihr künden wir alle Freude, sie heilt alles Leid. Kein anderes Volk empfindet das so unmittelbar wie das deutsche. Dagegen ist die „Winterreise" tragisch gesteigert. Durch Eis und Schnee in die Winternacht hinaus führt der trostlose Weg des Einsamen, dem das Leben nichts mehr gilt, weil er seine Liebe verloren hat. Mit grausamer Selbst-

A. d. Corpus Imaginum d. Phot. Ges., Berlin-Charl.

Franz Schubert

quälerei kostet er seine Seelenqual aus; herbe Ironie wechselt mit rührender Klage, leidenschaftlicher Schmerz mit trotzigem Unmut. Wundervoll sind die Augenblicke seliger Erinnerung; und ganz zuletzt steht der alte bettelnde Leiermann vor uns in ungesuchter und umso mehr erschütternder Symbolik. Der Tondichter hat in die Tiefe des Gemüts geschaut und uns die feinsten Regungen und Bewegungen enthüllt; fürwahr, er ist ein deutscher Poet.

Immer wieder ist behauptet worden, Schubert habe wahllos jeden Text komponiert, der ihm in die Hände kam, nur um die Fülle seiner Melodien darüber ausschütten zu können. Wir wollen es anders ausdrücken. Wir fragen uns, wie es möglich war, daß er so vielerlei und darunter wohl auch minderwertige Texte nehmen konnte. War es denn nur ein Zufall, daß er herrliche Lieder schuf und mit Goethe das höchste Ziel erreichte? Ist seine Genialität nicht nur unbewußt, sondern geradezu gedankenlos gewesen? Ist das deutsche Art, gar kein Gefühl zu haben für klein und groß, für echt und unecht? Wir leugnen und beschönigen es nicht: unser Empfinden ist in Gefahr, sich täuschen zu lassen. Wir lassen uns gefangen nehmen von gewissen Klängen, die uns sympathisch sind, auch wenn sie nicht verdienen, daß wir von ihnen ergriffen werden. Ist es Schubert auch so gegangen? Der Wortlaut mancher seiner Texte läßt es vermuten. Manches ist auch als gelegentliche Nebenarbeit abzuweisen. Aber wir entdecken durch seine Musik meistens erst viel tieferen Sinn, gerade auch in dem scheinbar ganz Unbedeutenden. Das ist so herrlich, daß ihm nichts fremd bleibt, daß er auch für das Unscheinbare und Harmlose entzückenden Ausdruck findet. Dadurch wird das Bild erst vollständig.

Er singt uns alles, wirklich alles. Seine Lieder hat man mit Recht eine Enzyklopädie genannt, aber nicht nur musikalisch, sondern auch seelisch. Unser ganzes Gemüt tönt uns daraus zu; darum braucht er auch Texte, die uns dichterisch seiner unwürdig scheinen. Wir sollten nur alles kennen. Immer wieder kann man Entdeckungsreisen unternehmen und Überraschungen erleben; jeder wird sich darin wiederfinden. Dann fragen wir nicht mehr, warum er nicht ständig auf der stolzesten Höhe verweilt; wir danken ihm dafür, daß er uns so tief ins Herz blickt. Recht verstanden ist das die Universalität des deutschen Geistes, der den ganzen Menschen erfaßt und darstellt. Damit soll gewiß nicht behauptet werden, daß jedes Lied von Schubert ein vollendetes Meisterwerk

sei; aber anders unterscheiden lernen wir als nach vorgefaßter Meinung und oberflächlicher Kenntnisnahme. Und wir erkennen, daß es in seinem Schaffen keinen Sprung und keine Lücke gibt, sondern alles stufenweise aufgebaut und liebevoll ausgebaut ist, aus dem vollen Empfinden, in reichstem Gestalten, wie es so erschöpfend keinem anderen vergönnt war.

So hat er uns eine Tonsprache geschaffen, wie wir sie vor ihm noch nicht besaßen. Ihre musikalische Bedeutung darzulegen, ist hier nicht meine Aufgabe. Wohl aber darf ich auf ein besonders wichtiges Moment hinweisen. Wenn wir Schuberts Melodienreichtum als echt deutsche Weise lieben und preisen, so dürfen wir darüber den ebenso großen Reichtum seiner Harmonisierung nicht vergessen. Es ist nicht deutsche Art, sich mit einer wohlklingenden, leicht faßlichen Melodie zu begnügen und sie nur notdürftig akkordlich zu stützen. Unser Lied ist in seinem ganzen Wesen auf Vielstimmigkeit angelegt. Das einstimmige Lied verlangt nicht nur eine bequeme Begleitung, die der Melodie als Unterlage dient, sondern ebenbürtige Mitwirkung des Instruments.

Schubert hat kühne Modulation, prachtvolle selbständige Klaviermusik in seinen Liedern. Aber er vermählt sie dem Gesang, er stellt die Sache nicht auf den Kopf und schreibt nicht Klavierstücke mit aufgeklebter Singstimme. Er weiß auch da aufs feinste zu unterscheiden. Je einfacher die Empfindung, desto einfacher Melodie und Begleitung, wenn wir sie durchaus so nennen wollen. Und dann Steigerung bis zu den gewagtesten Neuerungen, immer so, wie die poetische Idee es erfordert. Weil gar nichts um seiner selbst willen dasteht, sondern alles dem Ausdruck dient, haben wir nie das Gefühl eines gewollten Effekts, sondern immer den Eindruck innerlich begründeter Wirkung. Das ist höchste künstlerische Ehrlichkeit. Es klingt so überaus einfach, wenn man sagt: nichts zu wenig und nichts zu viel; und doch ist es das Kennzeichen der Meisterschaft. Wie Schubert alle Ausdrucksmittel verwendet, das ist ebenso genial wie sein unerschöpflicher Melodienreichtum. Aber es entspringt derselben Quelle: der Urbegabung, der echten und wahren Empfindung, nicht der Berechnung. Artistisch ist es nicht zu fassen, nur naiv. Es ist nicht der gewaltige Wille eines Beethoven, der da formt, sondern das tiefe Gemütsempfinden dieses schlichtesten aller Meister, ein getreues Abbild unseres deutschen Wesens.

So stellt uns Schubert die ideale Vereinigung von Volks-

lied und Kunstlied dar. Man hatte sie zu verwirklichen versucht durch bewußtes Zurückgreifen auf die Volksweise. In lobenswertem Bestreben wollte man sich frei machen vom fremden Einfluß, besonders von der italienischen Oper, und auf allen Prunk und Flitter verzichten. Man bemühte sich um wohltuend einfachen, natürlichen und volkstümlichen Gesang. Aber wie es immer geht, so gelang auch hier das Negative leichter als das Positive. Um zu erkennen, wie man es nicht machen dürfe, genügte der gesunde Verstand; um alles zu vermeiden, was man verpönte, bedurfte es nur des ehrlichen Willens. Um aber an Stelle des Fremden wertvolles Eigenes zu schaffen, dazu reichte die Kraft nicht aus. Immer wieder täuscht man sich über die Möglichkeit, eine künstlerische Entwicklung zurückzuschrauben. Neuschöpfung allein führt zum Ziel. Nur der Boden kann bereitet werden durch absichtliche Hemmung; dann muß die Wiederbelebung erfolgen, muß unbewußt Neues und Eigenes erstehen. Die Lieder im Volkston waren recht hübsch in ihrer anspruchslosen Weise; hie und da klang echter Herzenston hindurch. Aber im ganzen blieben doch die Liederkomponisten in poetisch-musikalischer Dürftigkeit stecken. Das ist es nicht, was dem Volkslied Kraft und Leben verleiht.

Es ist nicht dürftig, sondern in aller Schlichtheit reich und voll, nur nicht so durchgebildet wie das Kunstlied. Einfach und ungekünstelt heißt nicht trocken und kunstlos. Es mutet uns an wie Mißtrauen in die eigene Begabung, wenn nach Verabschiedung des fremden Schmucks die eigene Blöße so unverhüllt zur Schau gestellt wurde; als wenn deutsches Empfinden nicht ebenso hoch tragen könne wie das romanische Temperament. Äußerlich war das Lied vom Ballast befreit, der es bedrückte; aber seine Herrlichkeit schien wie gelähmt, seine Lebenskraft wie gebrochen. Sollte es wirklich so klein und unscheinbar bleiben, war der Quell versiegt, aus dem es sich verjüngte? Das echte Volkslied kümmerte schon lange; das volkstümliche konnte es nicht ersetzen. Alle Urbegabung schien erloschen. Da kam Schubert und offenbarte sie in ungeahnter Herrlichkeit. Er brauchte mit seinem Kunstlied nicht auf das Volkslied zurückzugehen. Er war ja selbst „Volk"; er schuf aus der Volksseele heraus wie alle die vielen Unbekannten, die vordem echte Volkslieder sangen. Er ist wieder der geniale Improvisator, bei dem Erfinden und Gestalten in eins zusammenfließt. Darin ist er so ganz einzig; seine Urbegabung umfaßt nicht allein das ursprünglichste Erfinden, sondern zugleich das reichste und reifste künstlerische

Gestalten. Diese reine Naivität im idealsten Sinn übertrifft noch Mozart, bei dem wir immerhin von einem Entwicklungsgang, von einem Heranreifen, von Schulung und Bildung sprechen dürfen. Schubert hat gar nichts gelernt, weil er von Natur aus alles hat und kann. Das bezeugten schon seine Lehrer, und dieser Eindruck ist auch für uns der bleibende. Er dünkt uns der echte Spielmann zu sein, der nur sein Saitenspiel zu rühren braucht; er hat, wie es in einem bekannten Liede heißt, vom tiefsten Grund die goldene Leier gehoben, daß ihm die Lieder begeistert und begeisternd vom Munde strömen; die Urbegabung unseres ganzen Volkes ist in ihm konzentriert. Sein Lied ist Volkslied und Kunstlied zugleich; Vergangenheit und Zukunft sind in ihm beschlossen. Denn er wird wohl einzig bleiben; wie er alles zusammenfaßt, was je vor ihm gesungen ward, so kann nach ihm immer nur wieder einzelnes weitergebildet, vertieft oder verfeinert werden. Über ihn hinaus kann die Entwicklung niemals gelangen; sonst überschreitet sie die Grenze des Liedes und führt zur Unnatur, zur Verzerrung oder zur Karikatur, und wir tauschen für die Barbarei der Stilmischung, die er überwunden hat, eine neue ein, die Stillosigkeit, eine so undeutsch wie die andere.

Das Volkslied ist von Haus aus Strophenlied. Eine andere Form wollte Goethe bekanntlich überhaupt nicht gelten lassen; das durchkomponierte Lied galt ihm als Arie. Dieser Grundgedanke ist richtig; nur hat Goethe Schubert nicht gekannt und das, was er von ihm zu hören bekam, nicht verstanden. Zu Goethes Zeit herrschte das Strophenlied unbedingt vor; es konnte gar nicht anders sein, wenn man seinen volkstümlichen Charakter wahren wollte. Auch Schubert hat Strophenlieder in großer Menge komponiert, und es sind oft die schönsten und feinsten, die er in diese Urform des Liedes bannt. Sie ist und bleibt die Grundlage für alle weitere Steigerung. Es gilt nun zu erkennen, daß Schubert sie erweitert und ausgebaut, nie aber verlassen hat. Auch seine durchkomponierten Lieder sind strophisch gegliedert. Hier können wir die sicherste und schärfste Unterscheidung treffen. Zunächst scheiden wir alle Balladen aus, dann alle dramatisierenden Gesänge; die folgen anderem Gesetz. Unter den rein lyrischen Stücken sondern wir dann diejenigen ab, die noch nicht frei sind von fremdem Einfluß, die also noch ariose Melodiebildung zeigen. Sie sind besonders interessant, weil wir an ihnen beobachten, wie Schubert sich davon losringt.

Da kann es allerdings geschehen, daß wir den Eindruck nicht allein der Stilmischung, sondern auch der Formlosigkeit oder doch der recht lockern Fügung haben; beides hängt eng zusammen. Wo er aber ganz er selber ist, da steht er fest auf beiden Füßen, stilistisch und formell; da ist der wohlgegliederte Aufbau unschwer nachzuweisen. Wie man es benennen will, ist wieder Nebensache.

Wir wollen nicht pedantisch sein, keine Schablone konstruieren, kein Schema aufstellen. Das Gefühl soll auch hier entscheiden; wir müssen es nur dazu schulen und bilden. Und wir dürfen an Schubert nicht irre werden, wenn wir keinen zielbewußten Fortschritt gewahren. „Gretchen am Spinnrad" ist formell vollendet, ein verändertes Strophenlied. Die sechs Lieder von Heine nähern sich der Freiheitsgrenze und verbinden die schärfste Deklamation mit der festgehaltenen lyrischen Form. Zwischen diesen beiden Polen wogt es nun auf und ab, scheinbar planlos, dem Zufall preisgegeben; immer wieder Rückfälle in längst überwundene Manier. Das ist Schuberts Naivität; unwillkürlich spricht sich der Charakter des Gedichtes in Stil und Form des Liedes aus. Nicht bewußt hat er sich dem höchsten Ziel genähert, nicht denkend, sondern ununterbrochen schaffend. Und doch ist es eine aufsteigende Linie.

Wir haben uns auch nicht auf einmal und endgültig von der Ausländerei losgerissen und sind vor Rückfällen nie gefeit. Aber immer sicherer werden wir unseres erstarkenden Deutschtums, durch alle Irrung hindurch, trotz aller Schwäche, wenn nur etwas von der Urkraft unseres Volkes in uns lebt wie in Schubert. Dann halten wir uns an seine echt deutsche Weise und ziehen nicht falsche Folgerungen aus den Gesängen, die formell wie stilistisch schwanken. Vielmehr haben wir nun doppelten Anhaltspunkt gewonnen, um sicher gehen zu können. Wo der Ausdruck, der Stil und die Form in ungebrochener Einheitlichkeit zusammenstimmen, da haben wir das Meisterlied. An den gemischten Gesängen gibt es vieles zu bewundern, besonders rein musikalisch, und mittelbar tragen auch sie viel wertvolle Anregung dem deutschen Liede zu. Aber Schubert erledigt damit ein für allemal den fremden Einfluß; siegreich steigt die deutsche Weise empor; nie wieder wird sie dem Bann verfallen, der sie so lange gefesselt hielt. Frei ist sie geworden, frei kann sie tönen; und wenn wir ihr lauschen, ist es uns wie ein Stück Heimat, und wir singen mit aus ganzem Herzen.

* * *

Der große Lyriker macht Halt an der dramatischen und an der epischen Grenze, vor der Oper und vor der Ballade. Für diese scheint die Begabung noch seltener zu sein als für jene. Wir haben nur einen Meister, Karl Loewe (1796—1869). Ich stelle ihn hierher, weil nichts lehrreicher ist, als ihn mit Schubert zu vergleichen. Freilich nicht oberflächlich und allgemein, etwa in dem Sinn, wer von beiden der reichere Musiker ist oder der größere Künstler. Die Antwort müßte doch entschieden zu Loewes ungunsten ausfallen. Schubert ist ihm so hoch überlegen, daß man es ablehnen möchte, beide in einem Atem zu nennen. Ganz anders, wenn wir es stilistisch fassen. Da muß ein gerechtes Urteil anerkennen, daß Loewe den Balladenton trifft, wie Schubert niemals; er kann erzählen. Das ist sein Reich, und eine neue Welt tut sich vor uns auf. Die alte deutsche Lust am „Fabulieren" paart sich mit vollendeter Kunst der Darstellung, ungezwungen, oft geradezu sorglos, aber immer treffend und fesselnd. Es ist nicht leicht zu sagen, worauf das beruht und wie es sich musikalisch äußert. Man pflegt vom Epiker Objektivität zu verlangen, daß er seinem Gegenstande frei und unbefangen gegenüberstehe. Nur ist damit zugleich die Vorstellung kühler Sachlichkeit verbunden, und die trifft nicht zu.

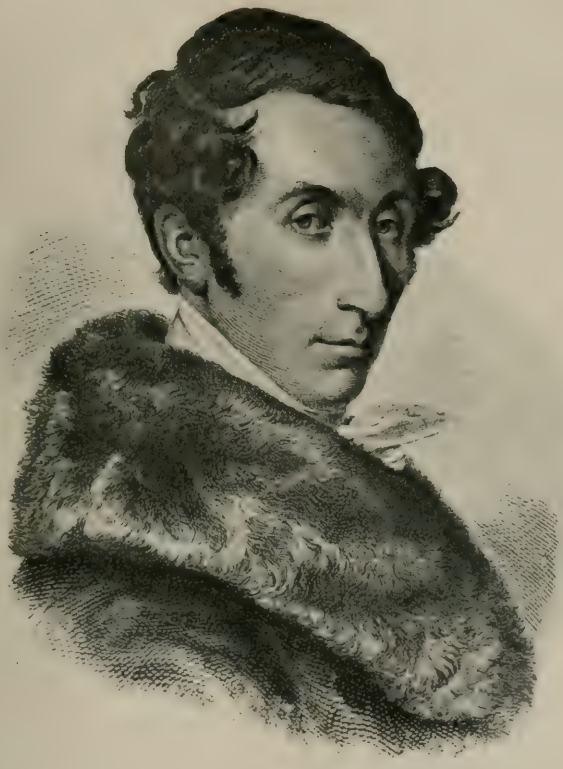
Sagen wir lieber: der Lyriker singt aus eigener Empfindung heraus, ganz persönlich, jedes Lied wie selbsterlebt. Der Epiker läßt Gestalten und Geschehnisse an uns vorüberziehen, die der Vergangenheit angehören, die aber seine Phantasie lebendig erschaut, als wären sie gegenwärtig. Man mag das plastisch nennen; jedenfalls ist es etwas ganz anderes und eigenes. Das Lied ist Gefühl und wirkt nur mittelbar auf die Phantasie; die Ballade ist phantasievolle Erzählung und erregt erst mittelbar das Gefühl. Der Gegensatz ist so groß, daß man meinen sollte, er ließe sich gar nicht verkennen. Wir dürfen von dem echten Lyriker keine Ballade erwarten; denn ihm ist alles Gegenwart. Und es hat keinen Sinn, beide Kunstgattungen gegeneinander abzuwägen. Wer das tut, kann dazu gelangen, die Ballade theoretisch über das Lied zu stellen und damit natürlich auch den Meister der Ballade über den des Liedes. Begnügen wir uns mit der Erkenntnis, daß Loewe wie kein anderer der geborene Balladensänger war. Seine Phantasie umspannt alles, wovon wir gern erzählen hören: Sage und Geschichte, Zeitliches und Ewiges. Für alles trifft er den rechten Ton; sein Farbenreichtum ist unerschöpflich. Mag man musikalisch noch so viel bemängeln, die nicht immer gewählte Melodie, die nicht

immer interessante Modulation, den nicht immer charakteristischen Rhythmus; mag man ruhig zugeben, daß die Grenze der Trivialität in jeder Beziehung oft bedenklich gestreift wird; Form und Stil sind doch immer unfehlbar getroffen. Auch das ist Urbegabung; und gerade der Mangel an Reflexion übt seinen Zauber auf alle, die für natürliche Tonsprache empfänglich sind. Loewe ist auch ein echt deutscher Spielmann und weiß unerschöpflich viel zu singen und zu sagen. Auch von fremden Ländern und Menschen; das hören wir ja besonders gern. Da steht ihm das, was wir Lokalkolorit nennen, in überraschender Fülle zu Gebote. Das kann nur der Deutsche; sich so in das Fremde einzuleben ist keinem anderen gegeben. Und dabei handelt es sich nicht um den historischen Sinn, auf den wir so stolz sind und mit Recht stolz sein dürfen.

Es ist nicht erarbeitet, beruht nicht auf einem durch Studium erworbenen Wissen; mit Wissenschaftlichkeit hat es gar nichts zu tun. Sondern es ist erfühlt; es gründet in der Fähigkeit, das Fremde liebend zu erfassen. Sie ist schön und gefährlich zugleich; wir können uns an sie verlieren. Aber bei Loewe ist es nur Reichtum, nicht Verirrung. Denn deutsche Märe kündet er am schönsten, am innigsten und wärmsten; da findet er den überzeugendsten Herzenston. Und wieder ist es die liebevolle Vertrautheit mit der Natur, die uns anheimelt. Wie der Bach murmelt, der Wald rauscht, der Sturm tobt, die Vögel singen, wie alles lebt und webt um uns her und unserer Stimmung sich verschwistert, das wird mit entzückender Klangpoesie geschildert. Nicht nur Bilder sind es, nicht nur Tonmalereien, sondern wahrhaft empfundene Zeugnisse eines fühlenden Herzens, denen wir freudig den Preis der Meisterschaft erteilen, selbst wenn wir einmal Flüchtigkeit und Kleinlichkeit in den Kauf nehmen müssen.

So tritt Loewe ergänzend neben Schubert. Wollen wir Lied und Ballade recht klar voneinander scheiden lernen, so brauchen wir nur den „Erlkönig" zu studieren; das ist keine müßige Schulmeisterei, sondern notwendige Erkenntnis. Der von Schubert ist musikalisch unendlich viel reicher, aber der von Loewe ist eine echte Ballade. Wir ziehen aber die Grenze auch nach der anderen Seite hin. Loewes Schwäche ist seine Lyrik. Unter seinen vielen Liedern sind es nur sehr wenige, die diesen Namen wirklich verdienen. Sobald er lyrisch wird, ist seine Melodiebildung undeutsch. Das zeigen fast alle lyrischen Stellen in seinen Balladen; da ist er abhängig von der italienischen Oper. Man kann das be

sonders an der Koloratur verfolgen, die er episch, also erzählend, ganz vortrefflich, ebenso reizvoll als charakteristisch zu verwenden weiß. Sobald sie lyrisch auftritt, wirkt sie fremd; oft glauben wir ein eingeschobenes Arioso zu hören. Die Stilmischung hat also hier eine ganz ähnliche Ursache wie bei Schubert; beide Meister verlassen ihr Herrschergebiet nicht ohne Entgleisung. Wir möchten es beklagen, weil es die Einheitlichkeit stört und formell wie stilistisch das Ganze zerreißt; es hilft aber gar nichts, es zu leugnen oder zu beschönigen. Dem Lyriker ist die Ballade, dem Epiker das Lied verwehrt; es müßte einer Schubert und Loewe zugleich sein, um alles in seinem Schaffen zu verbinden. Seien wir vielmehr dankbar, daß Schubert deutsch singt und Loewe deutsch erzählt, und lassen wir von beiden Meistern es uns immer wieder einprägen, wie unendlich schwer es war, den fremden Bann zu lösen. Beide haben den deutschen Geist zum Sieg geführt; und wenn ihre Werke die Spuren des harten Kampfes unverwischt zeigen, so soll uns das nur ein Wahrzeichen ihrer Großtaten sein und eine ernste Mahnung, das kostbare Gut, das sie uns errungen haben, nicht zu verschleudern, sondern als Kleinod zu hüten und zu wahren. Das heißt nicht blind und taub sein gegen Schwäche und Unvollkommenheit, sondern das Erbe derer antreten, die uns das Lied und die Ballade geschaffen und geschenkt haben zu dauerndem, köstlichem Besitz.



Weber.

Der Schöpfer des „Freischütz“ lebt in unser aller Herzen; mit seinem Namen ist sein Werk unsterblich. Aber wenn wir sonst gar nichts von ihm wissen, so ist das doch wieder ein recht trauriges Zeichen. Viel zu wenig vertraut sind wir mit unseren großen Meistern; und hier ist einer, der wäre es wert, gekannt, verehrt und geliebt zu sein von seinem Volk. Statt dessen müssen wir immer wieder mahnen, daß doch wenigstens auch die „Euryanthe“ und der „Oberon“ auf dem Spielplan unserer Bühnen gehalten, daß der „Abu Hassan“ wieder aufgenommen werde, von seinen anderen Werken allen, zumal von seinen Liedern, gar nicht zu reden. Noch haben wir ja keine Gesamtausgabe; noch ist nicht alles gedruckt, was er geschaffen hat. Und das herrliche Lebensbild, das sein Sohn von ihm entworfen hat und das einen Ehrenplatz in jeder deutschen Hausbücherei verdient, ist erst nach fünfzig Jahren in zweiter Auflage erschienen. War es wirklich so viel dringender und wichtiger, prachtvolle Gesamtausgaben der Werke fremder Meister zu veranstalten? Das gehört auch in die Geschichte unseres Deutschtums, aber nicht auf ihre Ruhmesblätter verzeichnet: das Fremde ist uns eben immer interessanter. Und Weber ist ja „nur“ deutsch! „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du“, bezeugt ihm Richard Wagner. Und da soll uns nicht das Herz aufgehen? Es ist eine Lust, mit ihm vertraut zu werden, mit diesem herrlichen Menschen und Künstler, mit diesem Ideal eines deutschen Mannes. Wenn jemals deutscher Geist lebendig zu uns spricht, dann aus seinem Wesen und Schaffen. Wollen wir uns selbst darum betrügen? Denn niemand anderem dürfen wir schuld geben, als unserer eigenen Lässigkeit. Niemand stellt sich uns in den Weg, wenn wir unserem Weber uns nahen, nicht die geringste Schwierigkeit, kein Zweifel, kein Bedenken. Nur unsere Herzen brauchen sich aufzutun, recht weit, um reichsten Segen zu empfangen.

Karl Maria von Weber ward am 18. Dezember 1786 zu Eutin in Oldenburg geboren und starb am 5. Juni 1826 in London. Sein Vater Franz Anton (1734—1812) war das, was wir jetzt einen Bohémien zu nennen pflegen, ein unsteter, nicht ganz einwandfreier Charakter, vielseitig begabt, aber ohne Festig-

keit und Selbstzucht. Seine Hauptpassion war das Theater; und so ist Karl Maria schon als Kind heimisch gewesen in der Welt, die er dereinst beherrschen sollte: die Bühne war sein Spielplatz und wurde sein Königreich. Das kränkliche, schwächliche, nervöse Kind verlor schon früh die sanfte, gute Mutter und mußte mit dem Vater ein Wanderleben führen. Da fehlte es freilich nicht an Anregungen aller Art, auch nicht an tüchtigen Lehrern. Michael Haydn (1737—1806) in Salzburg, Johann Nepomuk Kalcher und Johann Evangelist Wallishauser (Valesi) in München erkannten das frühreife Talent, das ihnen für kurze Zeit anvertraut wurde. Den bedeutendsten Einfluß auf Weber gewann der Abt Georg Josef Vogler (1749—1814), dessen Lieblingsschüler er 1803—1804 in Wien und 1810—1811 in Darmstadt war. Mit scharfem Blick erkannte dieser geistvolle Mann die einzigartige Begabung, die nicht musikalisch allein zu fassen war, und empfahl den Achtzehnjährigen als Operndirektor nach Breslau.

In dieser Stellung konnte Weber überraschend zeigen, daß er der geborene Dramatiker war, nicht nur als Komponist und Dirigent, sondern auch als Bühnenleiter, wie wir es in Deutschland nur sehr selten finden. Später sollte er geradezu Großtaten verrichten, die ihn unmittelbar neben Richard Wagner stellen. Jetzt war er noch zu jung und unerfahren, um Bleibendes zu schaffen; nach zwei Jahren verließ er Breslau und wurde Musikintendant des Herzogs Eugen von Württemberg auf Schloß Karlsruhe (in Schlesien), ein Jahr darauf aber Privatsekretär des Herzogs Ludwig in Stuttgart. Die Jahre 1807—1810 brachten ihn menschlich und künstlerisch an den Abgrund. Er führte ein lockeres Leben, machte Schulden, gewöhnte sich an geniale Unordnung und kam vor lauter Zerstreuungen zu keiner ernsten Arbeit mehr. Wir erschrecken vor diesem Bild: zerfahrener Jugend droht das Verderben, und alle reiche Begabung scheint verschleudert und verloren. Da griff das Schicksal geradezu dramatisch ein. König Friedrich ließ ihn verhaften, weil er ihn mitschuldig hielt an den sehr bedenklichen Unregelmäßigkeiten in der herzoglichen Hofverwaltung. Die Einsamkeit des Gefängnisses brachte Weber zur Selbstbesinnung. Als seine Unschuld erwiesen war, verließ er es als ein neuer Mensch. Die Irrgeister waren entflohen, sein Genius hatte gesiegt. Von Stund an war er die Pünktlichkeit, Gewissenhaftigkeit, der Fleiß und die Treue selbst. Was an deutscher Tugend in ihm schlummerte, war mit einem Schlag erwacht;

er war ein Mann geworden. Sein sittlicher Grund und Halt war stark genug, die Herrschaft zu behaupten; nur verschleiert, nicht verdorben hatte ihn das Leben, das nicht einen Augenblick der Ruhe und Einkehr in sich selbst vergönnte. Nicht auszudenken ist es, was hätte geschehen können; er selbst pries die Wendung als Fügung.

Mit seinem Vater aus Württemberg verbannt, wandte er sich nach Darmstadt, vollendete die „Silvana", komponierte 1811 den „Abu Hassan" und unternahm Kunstreisen als Pianist, die ihn auch in die Schweiz führten. Noch weitschauendere Pläne vereitelte der Ruf als Operndirektor nach Prag. Weber nahm ihn mit Selbstüberwindung an, um „als ehrlicher Kerl" seine Schulden zu bezahlen, und leitete von 1813—1816 die dortige Oper. In erhöhtem Maße bewährte er die schon in Breslau erkannte außerordentliche Begabung; es war eine Glanzzeit für die Prager Bühne, für Weber reich an Erfolgen wie auch an Enttäuschungen, bis er sich zur Kündigung entschloß, nicht aus verletzter Eitelkeit, sondern weil ihm die Möglichkeit geraubt wurde, seinem künstlerischen Ideal zu dienen. In diese Zeit fallen seine Gesänge aus Theodor Körners „Leier und Schwert" und die Kantate „Kampf und Sieg". Sein deutsches Herz schlug hoch, und er feierte die Befreiung des geliebten Vaterlandes mit glühender Begeisterung in hinreißenden Tönen. Aber auch sein Lebensglück hatte er gefunden: nach Überwindung schwerer äußerer und noch mehr innerer Hemmungen und Widrigkeiten verlobte er sich mit Karoline Brandt (1794—1852), die als Soubrette gefeiert, ein echtes Bühnentalent war und doch willig den Brettern entsagte, um die Seine zu werden. Eben befand er sich in Berlin, wo ein Kreis treuer Freunde und Verehrer ihn umschloß; da traf ihn Ende 1816 der Ruf nach Dresden, zur entscheidenden Wendung seines Lebens.

Seiner harrte eine Aufgabe, die kein anderer gelöst hätte. Die Oper, die er leiten sollte, war noch gar nicht vorhanden; er mußte sie erschaffen. Bis dahin hatte es in Dresden nur italienische Oper gegeben; nun wollte König Friedrich August I. auch eine deutsche begründen, so wie Kaiser Josef II. vierzig Jahre früher das deutsche Nationalsingspiel in Wien ins Leben gerufen hatte. Aus Gerechtigkeitsgefühl, nicht aus persönlicher Neigung oder in vaterländischem Interesse. Die sächsische Residenz war damals noch kein Hort des Deutschtums; der Hof, der Adel und die Gesellschaft dienten der fremden Mode, und der allgemeine Geschmack war

auf die italienische Oper gerichtet. Das war gar kein Wunder; man bekam ja nichts anderes zu hören. Nun sollte der deutschen Oper ein bescheidener Platz gegönnt und Daseinsberechtigung gewährt sein neben der fremden, die auch weiterhin die stolze, vornehme, feine, elegante, von oben begünstigte blieb. Nur das Allernötigste geschah; es sieht beinahe aus wie ein Almosen. Aber in solcher Zeit muß man Gott für alles danken. Es war wenigstens ein Anfang. Aller Anfang ist schwer; und hier war er es doppelt und dreifach. Weber mußte die deutsche Oper von Grund aus schaffen und das Publikum zu ihr erziehen, gegen die sehr begreifliche Rivalität der Italiener, gegen offene und versteckte Mißgunst, gegen alle Ungunst der Verhältnisse. Nichts stärkte und unterstützte ihn, was sonst den redlichen Künstler trägt und hebt; er stand ganz allein. Wenn es ihm glückte, war es eine künstlerische und nationale Tat. Er wagte sie im Vertrauen auf die gute Sache, die ihm heilig war, und sein Genius trog ihn nicht.

Wie Richard Wagner so durfte auch er sagen: „Ich meine es ehrlich!" Und ganz ähnliche Erfahrungen waren ihm beschieden. Der künstlerische Teil seiner Doppelaufgabe gelang ihm glänzend. Ein treffliches Orchester fand er vor; das Soloperſonal und den Chor mußte er erst zusammenstellen. Aber auch die ganze Inszenierung nahm er in die Hand, Dekorationen, Kostüme, Maschinerie, Beleuchtungswesen, alles. Was er in Breslau und Prag geleistet hatte, war hervorragend gewesen; was er jetzt leistete, war wunderbar. Siebzehn Tage nach seiner Ankunft in Dresden dirigierte er die erste Vorstellung: „Joſef in Ägypten" von Méhul. Das war zwar keine deutsche Oper, sondern eine französische; aber sie hat sich auf unserer Bühne Heimatrecht erworben und ist uns heute noch ein lieber Gast. Wer wollte das wohl unserem Weber nachmachen? Die Aufführung war tadellos; das erkannte auch der König an, der sich persönlich davon überzeugte. Den 30. Januar 1817 sollten wir als Gedenktag in Ehren halten. Das ist nicht nur der Geburtstag der deutschen Oper in Dresden, es ist ein Markstein in der Geschichte der deutschen Kunst. Mit einem Schlag war eine Bühne erobert, die zu einer Glanzstätte emporblühen sollte, wie wir wenige besitzen. Zu stolzester Entwicklung wurde hier der unscheinbare Grund gelegt — echt deutsch. Das war nicht nur eine künstlerische Tat von unberechenbaren Folgen, nicht nur ein Triumph des genialen Bühnenleiters, sondern ein Sieg des deutschen Geistes über den fremden in der Heimat. Und

wenn Weber seine herrlichsten Werke gar nicht geschaffen hätte, wir dürften nicht müde werden, ihn zu preisen und ihm zu danken. Die Zeit liegt uns nur zu fern; wir können uns nicht mehr vorstellen, daß so etwas möglich war. Wir vergessen auch zu schnell über dem sicheren Besitz, wie schwer er errungen ward. Seine beste Kraft, all sein reiches Wissen und Können, sein unvergleichliches organisatorisches Talent, seine Nerven und seine Gesundheit hat Weber geopfert, um durchzuführen, was er so verheißungsvoll begann. Die letzten neun Jahre seines Lebens hat er an sein Ideal dahingegeben und Treue gehalten bis zum Tod.

Manch anderer wäre zusammengebrochen oder hätte in bitterem Unmut alles aufgegeben. Wohl hingen seine Künstler an ihm mit unbedingter Hingebung und gläubigem Vertrauen. Ja, wenn er den Taktstock führte, wenn nach unermüdlich sorgsamer Vorbereitung ein neues Werk unter seinen Händen Leben und Gestalt gewann, da mochte der stolz Bescheidene sich glücklich fühlen. Auch der Neid und die Intrige seiner Gegner focht ihn nicht an; die endlosen Verdrießlichkeiten aller Art überwand er mit Ruhe, Energie und Humor. Was ihm am wehesten tat, das war die undankbare Behandlung von oben. Mehr als kühle Anerkennung wurde ihm nicht zuteil. Kränkende Zurücksetzung mußte er erfahren, verletzende Geringschätzung traf ihn und damit sein Lebenswerk. Den Hofkapellmeistertitel zu erstreiten gelang ihm nur mühsam; und er erstritt ihn, nicht nur um persönlich seinem Kollegen Francesco Morlacchi (1784—1841) gleichzustehen, sondern noch vielmehr, um der deutschen Oper die Ebenbürtigkeit auch im äußeren Rang zu sichern. War das eine Anmaßung? Ist das anderswo denkbar? Schämen und ärgern wir uns nicht, wenn wir es vernehmen?

Ein gar wackerer Kämpe des Deutschtums war unser Weber; jede andere Nation hätte ihn auf Händen getragen. Nun könnte man ja wohl einwenden, er hätte das alles nicht so tragisch zu nehmen brauchen. Er hätte sein Rückgrat steifen und auf die königlichen Gnadenbeweise verzichten sollen. Hüten wir uns nur, ihn zu verkennen. Nicht um Titel und Orden war es ihm zu tun; er war wahrhaftig kein Höfling, der sich gar nicht tief genug bücken kann. Ihm war es Herzenssache. Mit echt deutscher Loyalität hing er an seinem Herrn und seinem ganzen Haus, und darum hätte ihm ein Strahl von Wärme wohlgetan. Wo ist der Mann und der Künstler, der das nicht versteht? Die Großen dieser Erde haben es so leicht, Freude zu machen und Glück zu bereiten. Aber

Weber ging es nicht anders wie Mozart: als er im Jahre 1821 einen glänzenden Ruf nach Kassel ausschlug, war das nur verdammte Pflicht und Schuldigkeit; sein wohlmeinender Chef, der Intendant Graf Heinrich Vitzthum, hatte längst dem Baron Könneritz Platz gemacht, der nun die Angelegenheit echt bureaukratisch behandelte und mit einer geringfügigen Gehaltszulage erledigte. Um aber auch dieser Abfindung jeden leisen Schein von Auszeichnung zu nehmen, erhielt Morlacchi die gleiche Summe. Wie hätte man es übers Herz gebracht, den Deutschen auch nur ein einzigesmal vor dem Italiener zu berücksichtigen? Weber blieb und empfahl, neidlos und selbstlos wie immer, Spohr als Hofkapellmeister nach Kassel. Aber die Enttäuschung nagte an seinem Herzen und untergrub seine ohnehin schwache Gesundheit. Noch tiefer kränkte es ihn, als seine Jubelkantate zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum seines Königs (1818) trotz Vitzthums warmer Fürsprache zurückgewiesen wurde; nur die Jubelouvertüre durfte gespielt werden. Wir alle kennen dieses hinreißende Stück, das heute noch erklingt, wo deutsche Herzen ein Freudenfest feiern. Alle anderen Kompositionen in dem Festkonzert waren von Italienern; es kann gar nichts Bezeichnenderes geben für jene Zeit als solche Geschmacklosigkeit. Das ist undeutsche Barbarei; damals hielt man es für das einzig Passende. Danken wir Gott, daß es anders geworden ist und daß so etwas nie mehr vorkommen kann; vergessen wir aber nicht, daß unser Weber es mit seinem Herzblut bezahlen mußte, auch er ein Prophet und Märtyrer des Deutschtums.

An alledem änderte sich auch nichts, als der „Freischütz" seinen Meister mit dem unbestreitbarsten Erfolg gekrönt hatte. Im April 1823 kam König Ludwig I. von Bayern nach Dresden, dankte für eine italienische Festoper und wünschte etwas von dem „jungen Hexenmeister" zu hören, der ganz gewiß nicht musikalisch, sondern national den „teutschen" Fürsten interessierte. Die Verlegenheit war groß. Man konnte nur die „Preziosa" geben; etwas anderes von Weber stand nicht auf dem Spielplan. Denn seine eigenen Werke zu pflegen, dazu nützte der Idealist seine Stellung in Dresden so wenig aus wie früher in Prag; auch das ein seltener Zug von echt künstlerischer Treue. Nun erlebte er wenigstens die Genugtuung, daß König Ludwig aus seiner Loge mit ihm sprach und ihm laut applaudierte, aller Etikette zuwider, aber für Webers Herz ein Labsal. Selten genug waren solche Augenblicke; für viele

andere böse Stunden mußten sie entschädigen. Immerhin, Weber war fähig, sie zu genießen, und stellte niemals das traurige Bild des Unzufriedenen, der sich verkannt fühlt. Davor bewahrte ihn sein Stolz; schweigend trug er, was ihm Leides geschah.

Ganz eigenartig erfaßte er den anderen Teil seiner Aufgabe, die Erziehung des Publikums. Er versuchte es auf jedes neue Werk dadurch vorzubereiten, daß er „Dramatisch-musikalische Notizen", wie er sie nannte, kurz vor der Aufführung in der Tagespresse veröffentlichte. Nach unseren Begriffen sind sie so ruhig und sachlich gehalten, daß wir nicht verstehen, wie man ihm vorwerfen konnte, er wolle damit das künstlerische Urteil binden und den Erfolg vorwegnehmen. Was man ihm als captatio benevolentiae auslegte, das würden wir heute als treffliche Einführung willkommen heißen, nicht als Beeinflussung der Hörerschaft verdammen. Weber mußte es aufgeben, weil seine redliche Absicht vollständig verkannt und die Wirkung ins Gegenteil verkehrt wurde: seine Aufklärungen drohten der Sache zu schaden, der sie dienen wollten. Und da es ihm immer um die Sache zu tun war, nie um seine Person, verzichtete er lieber, als daß er seinen Gegnern eine bequeme Waffe geliefert hätte, mit der sie seine Person und seine Sache zugleich trafen. Was er geschrieben hat, lesen wir heute noch mit Genuß. Unendlich viel gibt es da auch für uns zu lernen. Webers schriftstellerische Begabung ist bedeutend.

Er gehört zu den früher wenigstens nicht sehr zahlreichen Musikern, die geistvoll und allgemein gebildet zu reden und zu schreiben verstehen. Goethes bekanntes Motto „Bilde Künstler, rede nicht" hat doch nur beschränkte Geltung. Hier ist es ein Poet, der zu uns spricht. Nicht musikalisch und ästhetisch allein, sondern allgemein menschlich fesselt uns sein Wort nach Form und Inhalt. Er stellt die Kunst mitten in das Leben hinein, wie er selbst darinnen stand; das ist der neue Geist, der uns umweht, mit all seinem romantischen Zauber. Diese außerordentliche geistige Regsamkeit, dieses weitgespannte Interesse an allem, was Welt und Leben umschließt, ist der innerste Grund zu Webers Größe, zu seiner unvergleichlichen Befähigung als Bühnenleiter, zu seiner dramatischen Schöpferkraft, zu seinem ganzen wunderbaren Wesen. Denn getragen ist alles von wahrer, warmer Empfindung; aus tiefstem Gemüt fließt der goldklare Strom der Gedanken. Es ist der Musiker, der die Musik die Sprache der Liebe nennt, wie später Richard Wagner bekannte, er könne den Geist der Musik nicht anders fassen als in

der Liebe. Webers liebendes Herz, rein und ohne Falsch, kindlich-gläubig und vertrauend, männlich fest und treu, war würdig, deutschen Geistes Heiligtum zu bergen.

Wie er nun trotz all dieser vielseitigen, aufreibenden Tätigkeit noch Zeit und Ruhe fand zum Komponieren, das bleibt uns ein Rätsel, wenn wir nicht den Blick auf sein Heim lenken. Seine kleine Frau, seine Lina, sein „Muks", die ihm zuliebe einer glänzenden Bühnenlaufbahn entsagt hatte, war das Ideal einer Gattin, Mutter und Hausfrau. Sie verstand nicht nur trefflich zu wirtschaften, sie schuf ihm das Paradies *deutscher Häuslichkeit*, in dem er geborgen war und Frieden fand von aller Tücke der Umwelt. Von liebender Sorglichkeit umgeben, in wohligem Behagen daheim konnte er ungestört schaffen. Und wenn seine Frau auch dem Theater entsagt hatte, ihr echtes Bühnentalent blieb ihm, dem Dramatiker, so wertvoll, daß er ihr sogar Anteil gönnte an seiner künstlerischen Arbeit. Ihr zuerst pflegte er alles vorzulegen und hörte gern auf ihr treffliches Urteil. Wenn er sie seine „Volksgallerie mit zwei Augen" nennt, so ist das mehr als ein liebenswürdiger Scherz. Es spricht daraus volles Verständnis für ihre poetisch-musikalische Naivität, die dem Meister unschätzbar schien.

Denn er wollte ja nicht, hochmütig verblendet wie leider so mancher andere, nur für Kenner oder gar nur für Künstler schaffen, sondern für das ganze Volk. Und die Volkstümlichkeit seiner Musik war ihm verbürgt, wenn seine Lina zustimmte. Mit welch sicherer Selbständigkeit sie ihre Auffassung bekunden durfte, zeigt der Anfang des „Freischütz": sie veranlaßte die Streichung der matten ersten Szenen (Eremit und Agathe), damit die „Volksoper" frisch und lebendig mit dem Scheibenschießen beginnen könne. Und gegen Kinds lebhaften Einspruch befolgte Weber ihren guten Rat. Wir werden noch hören, wie seine Volkstümlichkeit verkannt worden ist. Davor sind wir wohl endgültig gefeit. Wir danken sie ihm von Herzensgrund. Und dankbar gedenken wir der Frau, die seinem Genius die Heimstätte bereitete: *Karl Maria* und *Lina* — die beiden Namen bleiben untrennbar verbunden wie Robert und Klara Schumann.

Aber nicht allein genoß das glückliche Paar den Segen seiner Häuslichkeit. Bald bildete es den Mittelpunkt eines erlesenen Kreises. Alle bedeutenden Männer und Frauen Dresdens rechneten es sich zur Freude und Ehre, ihm anzugehören. Die Gatten wetteiferten in Pflege edler *Geselligkeit*. Das war kein „Salon"

zu geistreich oberflächlicher „Causerie" oder zu frivolem „Amüsement"; das war eine anheimelnde Pflegstätte deutschen Geistes. Die anmutige temperamentvolle Frau, der geistsprühende, charakterfeste Mann, sie boten mehr als nur feine Unterhaltung, obwohl es an guter Laune bis zur Ausgelassenheit nicht fehlte. Ungezwungen, ohne Phrase und Pose, zogen beide jeden Gast in ihren Bann; und jeder trug reichen Gewinn davon für Kopf und Herz. Das war mehr als „interessant", wie man es sonst im Verkehr mit Künstlern zu suchen pflegt und oft vergeblich zu finden hofft; das war schön und wertvoll in jeder Beziehung für alle, die das Glück hatten, bei Weber Einkehr zu halten. Es ist ein beneidenswertes Bild, das uns allen ein leuchtendes Vorbild sein sollte.

Und reich wie Webers Leben war sein Schaffen. Muß uns denn nicht eine wahre Sehnsucht danach erfassen, eine brennende Begierde, alle seine Werke zu eigen zu haben? Gar wenig ist es, was wir kennen und hören; und mit einer Aufzählung wäre uns nicht geholfen. Singen und spielen sollten wir sie wieder, nicht vergessen und verloren geben!

Seine Klavierstücke hat er zunächst zu eigenem Gebrauch geschrieben; er war ja ein hervorragender Pianist, nach damaligen Begriffen ein Virtuos. Es läßt sich auch nicht leugnen, daß sie oft mehr Glanz und Schwung verraten als inneren Gehalt. Aber der Zauber romantischer Ritterlichkeit schwebt über dieser locker gefügten, leicht beschwingten Musik, über den großen Sonaten und Konzerten wie auch über den Variationen. Die „Aufforderung zum Tanz" ist kein brillantes Effektstück, sondern voll Duft und Poesie. Das am Tag der ersten Aufführung des „Freischütz" vollendete Konzertstück in f-moll op. 79 hat Weber selbst als ritterliches Gedicht gedeutet, freilich nicht in programmatischem Zwang, sondern in freier Phantasie. Sehr hübsch sind auch die vierhändigen Sachen, weniger bedeutend die Stücke für Kammermusik. Doch enthält das Klavierquartett op. 8 wie das Klarinettenquintett op. 34 und das Klaviertrio op. 63 reizende Einzelheiten. Ganz herrlich ist alles, was er für den ihm eng befreundeten Münchener Klarinettisten Heinrich Bärmann (1784—1847) geschrieben hat, besonders das große Duo op. 48. Auch die zwei kleinen Symphonien, die er 1806 und 1807 in Karlsruhe (in Schlesien) komponierte, sind von besonderem Reiz, weil sie in jedem Satz den Dramatiker offenbaren und manches aus seinen

Opern vorklingen lassen. Strengeren Anforderungen werden sie so wenig genügen wie Webers Instrumentalmusik überhaupt; an Beethoven dürfen wir nicht denken. Form und Stil geben Anlaß genug zu kritischen Bemerkungen. Es sind ja auch nur Nebenarbeiten, Beigaben zu seinem Lebenswerk, keine Meisterleistungen. Die vollbrachte er auf ganz anderem Gebiet. Wollen wir darum alles wegwerfen, was nicht erstklassig ist? Dann berauben wir uns selbst; deutsches Empfinden spricht vernehmlich auch da, wo der künstlerische Ausdruck nicht zu vollendeter Gestaltung gereift ist.

Nicht viel anders steht es mit Webers Vokalmusik. Er hat selbst hinreißend gesungen und verstand für Gesang zu schreiben, in italienischer wie in deutscher Weise. Seine großen italienischen Arien sind Gelegenheitskompositionen, die kleinen Kanzonetten op. 29 und Duette op. 31 (für die Königin von Bayern) aber sehr hübsch. Seine beiden Messen in Es-dur op. 75 und in G-dur op. 76 sind vom strengen Standpunkt aus nicht einwandfrei und nicht bedeutend. Er war als Hofkapellmeister auch zu kirchenmusikalischem Schaffen verpflichtet und ging mit Ernst und Eifer ans Werk; innig gläubige Empfindung, echte Frömmigkeit führte ihm die Feder. Aber wir haben doch auch hier wieder das Gefühl, daß er auf einem Gebiet arbeitet, das zu beherrschen er nicht berufen war. Einzelnes klingt direkt an seine Opern an; er kann sich nicht verleugnen. Dagegen ist seine große Kantate „Kampf und Sieg" op. 44 sicherlich der Wiederaufführung wert, weil sie glühende vaterländische Begeisterung mit packender Darstellung vereinigt; die Schlachtmusik ist geradezu genial zu nennen. Da war der Dramatiker in seinem Element, und deutsches Hochgefühl strömt aus in hinreißenden Tönen. Von gleichem Geist getragen sind die vierstimmigen Gesänge op. 42 aus Theodor Körners „Leier und Schwert", die zumal von der akademischen Jugend mit einem Feuer gesungen wurden, das Weber immer von neuem beglückte. Auch in seinen zahlreichen Gelegenheitskompositionen ist sehr viel Schönes und Liebliches enthalten; aber das wird wohl für immer verborgen und vergessen bleiben.

Ein unersetzlicher Verlust wäre es, wenn Webers Lieder nicht mehr gesungen würden. Sollte eine handliche billige Ausgabe wirklich keinen Käufer finden? Die übliche Auswahl ist gar zu dürftig. Neuerdings erklingt hie und da eines oder das andere zur Laute; Weber hat selbst mit Vorliebe zur Gitarre gesungen, auf der er freilich Meister war. Das muß wohl entzückend gewesen

sein, ganz im Charakter glücklicher Improvisation. Der große Dramatiker findet echte lyrische Melodie; nur selten einmal verirrt er sich ins Arioso. Seine Lieder sind überaus einfach gehalten, weder die Singstimme noch die Begleitung bieten irgendwelche Schwierigkeiten. Nach heutigen Begriffen sind sie zu harmlos; unsere überreizten Nerven sind dessen entwöhnt. Es wäre auch ganz verkehrt, ihre Bedeutung durch übertriebenen Vortrag künstlich hinaufschrauben zu wollen, im Gegenteil: so schlicht wie möglich. Man hilft einem Musikstück nicht dadurch auf, daß man es anders wiedergibt, als es gedacht ist. Und empfunden sind Webers Lieder nicht groß und tief, nur herzlich, warm und wahr. An Schubert dürfen wir sie nicht messen, eher an dessen Vorläufern. Es sind fast lauter kleine, unscheinbare Gebilde, viele geradezu im Volkston. In ihrer Volkstümlichkeit liegt ihr Wert; unsere Hausmusik könnten sie bereichern, wenn wir nicht in falschem Ehrgeiz uns darauf versteifen wollten, es dem Konzert gleichzutun. Es gibt doch noch ehrliche Musikfreunde, und sie sind gewiß nicht die schlechtesten, die sich an das nicht wagen, was sie nicht bewältigen können, und doch kein wertloses Zeug singen wollen. Hier haben sie gesunde Kost für den Familientisch. Sie müßten es nur einmal versuchen im engeren Kreis, ob der nicht seine Freude daran hätte. Aber wie gesagt, es müßte ihnen auch so dargeboten werden, wie sie es brauchen. Ich gebe die Hoffnung nicht auf, daß wir einmal Webers Lieder in neuer, vollständiger Ausgabe erhalten, so gut wie die von Schubert und Schumann. Mancherlei Zeichen deuten darauf hin, daß unsere Empfänglichkeit gesundet; sie fängt an, sich auch dem älteren deutschen Lied wieder zuzuwenden. Und wenn wir es uns neu beleben, dann gebührt auch unserm Weber ein Ehrenplatz.

Sein Lebenswerk werden wir immer in dem erblicken, was er für die Bühne geschaffen hat. Das ist viel mehr, als man allgemein weiß. Seine Jugendopern wieder aufzuführen, hätte keinen Sinn. Die vollständig verunglückte Neubearbeitung der „Silvana", textlich durch Ernst Pasqué, musikalisch durch Ferdinand Langer (1885), zeigt wenigstens klar und deutlich, wie man es nicht machen darf. Das ist veraltete Romantik, das ist nicht der echte Weber. Sehr interessant zum Studium, aber nicht mehr geeignet, uns künstlerisch zu fesseln. Dagegen hat Gustav Mahler (1888) die unvollendet hinterlassene heitere Oper „Die drei Pintos" so meisterhaft ergänzt, daß diesem

feinen, anmutigen und liebenswürdigen Stück dauernde Lebensfähigkeit gewonnen wäre, wenn der Spielplan unserer Bühnen einigermaßen seinen Verpflichtungen genügen wollte. Weber gönnte sich die Arbeit an diesem seinem besonderen Lieblingswerk nur dann, wenn er wirklich frei war und mit gutem Gewissen darangehen konnte. Er vermerkte es in seinem Tagebuch mit dem einen Wort: „gepinto't". Wir können uns denken, wie selten seiner Gewissenhaftigkeit solche Erholung beschieden war; darum ist es ja auch nicht fertig geworden. Aber es zeigt uns Weber von einer Seite, die wir viel zu wenig an ihm kennen und schätzen. Es offenbart seinen goldenen Humor, und wir haben wahrhaftig an Werken solcher Art keinen Überfluß. Ebenso sollten wir den reizenden, lustigen kleinen „Abu Hassan" wieder aufführen, der so leicht zu besetzen ist und dadurch besonderes Vergnügen bereitet, daß Weber hier mit übermütiger Selbstironie die eigenen Geldverlegenheiten schildert.

Nicht zu retten ist wohl die „Preziosa". Das alte Schauspiel von Pius Alexander Wolff (nach einer Novelle von Cervantes) aufzuführen, wird keine Bühne mehr unternehmen. Verbindenden Text zur Musik herzustellen, damit eine Wiedergabe im Konzertsaal möglich wäre, wie man es mit dem „Manfred" von Byron getan hat, ist auch nicht ratsam. Denn Webers Musik wirkt nur auf der Bühne, ganz anders als die von Schumann, nicht nur mit ihren melodramatischen Stellen, sondern noch mehr mit ihren lebendigen und charakteristischen Tänzen, Märschen und Chören. Eine ganze Oper „Preziosa" sollten wir haben; die wäre sicher lebensfähig. Weber steht hier auf derselben Höhe wie im gleichzeitig geschaffenen „Freischütz". Er verklärt die Zigeunerromantik durch innigen Herzenston und hat ihr doch ihren eigentümlichen Zauber abgelauscht. Das Des-dur-Motiv der Preziosa läßt uns ahnen, wie wunderschön sie auszugestalten gewesen wäre; ihr Lied, das Goethe nicht leiden konnte, weil es ihm zu sentimental erschien, ist nur nicht so zu singen, wie er es vielleicht gehört hat. Es ist jammerschade, daß Weber hier nur in Bruchstücken zeigen konnte, was für ein romantischer Poet er war. Die „Preziosa" wurde am 14. März 1821, noch vor dem „Freischütz", in Berlin zum erstenmal gegeben und wirkte durch ihre unverkennbare Originalität spannend und vorbereitend auf dieses Meisterwerk.

Den Stoff des „Freischütz" lernte Weber schon 1810 aus dem

eben erschienenen „Gespensterbuch" von Apel und Laun kennen und war so begeistert von der Erzählung dieser Sage, daß er sie sofort komponieren wollte; sein Freund Alexander von Dusch sollte den Text schreiben. Zum Glück kamen beide nicht dazu; Weber wäre damals noch nicht fähig gewesen, ein so herrliches Werk zu schaffen wie zehn Jahre später. Als er dann 1817 in Dresden den Dichter (Hofrat) Friedrich Kind (1768—1843) kennen lernte, griffen sie die Idee wieder auf. Kind war Feuer und Flamme dafür; in zehn Tagen hatte er das Textbuch fertiggestellt. Weber hatte wenig Zeit und Ruhe; erst am 13. Mai 1820 konnte er die Partitur vollenden. Der ihm wohlgesinnte Intendant Graf Brühl nahm die Oper an zur Aufführung in Berlin. Dresden dachte nicht daran, sich diesen Ruhm zu sichern; die in einem Konzert des Klarinettisten Bärmann zum erstenmal gespielte Ouvertüre blieb unverstanden. Die Musik war zu neuartig und zu deutsch.

In Berlin aber entbrannte um den „Freischütz" ein heftiger Kampf, ähnlich dem, den Gluck in Paris hatte bestehen müssen. Der allmächtige Generalmusikdirektor Gaspare Spontini (1774—1851) beherrschte die Lage. König Friedrich Wilhelm III. hatte diesen „Napoleon der Musik", wie man ihn bewundernd nannte, nach Berlin berufen und mit außerordentlichen Befugnissen ausgestattet; er war buchstäblich musikalischer Diktator der preußischen Hauptstadt. Seine Prunkopern waren die Glanzstücke des Spielplans; alles beugte sich seiner Gewalt. Er war eine Herrschernatur; rücksichtslose Energie, unerbittliche Konsequenz paarten sich in ihm mit unbändigem Stolz und unerträglichem Hochmut. Solches Wesen hat uns Deutschen immer furchtbar imponiert, denn das bringen wir nie fertig. Alles war wie geblendet und gelähmt, sogar der alte Zelter fügte sich. Es hätte ja auch jeder Widerstand aussichtslos erscheinen müssen. Spontinis Selbstbewußtsein stieg ins Maßlose; er konnte es wagen, italienische Opern italienisch singen zu lassen. Die Berliner Oper war unter fremdes Joch geklemmt und mußte es tragen. Wohl begann der Unwille sich zu regen; Zorn und Unmut ergriff die Gemüter, die solche Zustände als eine Schmach empfanden. Aber das Nationalgefühl war zur Ohnmacht verurteilt. Von der Gunst des Hofes, des Adels und der ganzen Gesellschaft getragen, konnte Spontini derer spotten, die gegen den Stachel löckten. Die Erbitterung gegen ihn wuchs zum Haß empor; die

Spannung wurde unerträglich. Man hatte das Gefühl, es müsse sich etwas Entscheidendes ereignen, um sie zu lösen. Aber was sollte geschehen? Es handelte sich um künstlerische Fragen von höchster nationaler Bedeutung, aber eben doch um künstlerische, nicht um politische. Wer sollte auf die Dauer in der deutschen Hauptstadt gebieten, der fremde Geist oder der vaterländische? Spontini behauptete seine Stellung durch großartige Leistungen als Komponist, Dirigent und Organisator; daran ist nichts zu streichen. Nur eine künstlerische Tat, die ihn schlug, konnte seiner Herrlichkeit ein Ende bereiten, seinen Thron stürzen und deutscher Kunst den ihr gebührenden Vorrang zurückgewinnen. Diesen Sieg sollte der „Freischütz" erstreiten. Die Aufführung in Berlin bedeutete etwas ganz anderes als sonst die Aufführung einer interessanten neuen Oper. Freund und Feind sah ihr entgegen wie einer Entscheidungschlacht. Wer deutsch fühlte, jubelte ihr zu und bangte doch im stillen um den Erfolg. Die italienische Partei aber tat alles, um die Aufführung zu verhindern oder doch möglichst zu erschweren. Spontini warf seine ganze bedeutende Persönlichkeit, seinen ganzen überragenden Einfluß in die Wagschale.

Das deutsche Werk wurde verhöhnt, bevor es erschienen war; welche lächerliche, törichte Anmaßung, überhaupt den ungleichen Kampf aufzunehmen! Die Fremdherrschaft ist doch dem Deutschen bestimmt; die Alleinherrschaft der italienischen Oper war doch selbstverständlich. Weber und mit ihm alle Hoffnung der Vaterlandsfreunde war von Anfang an gerichtet, ihr wohlverdientes Schicksal besiegelt. Zu solcher Schärfe hatte sich der Gegensatz zugespitzt; ein Zurück gab es nicht mehr. Treu und standhaft bewährte sich Graf Brühl: nach Überwindung zahlloser Schwierigkeiten und Verdrießlichkeiten und wiederholter Verschiebung gelang es, die erste Aufführung auf den 18. Juni 1821 festzusetzen. Das war der Jahrestag der Schlacht von Waterloo. Weber begrüßte ihn als glückverheißend; auch er trat als mächtiger Streiter gegen den Erbfeind auf den Plan und war sich wohl bewußt, was auf dem Spiele stand: nicht das Schicksal des „Freischütz", nicht sein Ruhm; sondern die Ehre deutscher Kunst galt es zu retten, die Zukunft der deutschen Oper zu wahren vor der Verwälschung. Ein glorreicher Sieg krönte die Heldentat. Der „Freischütz" wurde mit brausendem Jubel aufgenommen, so stürmisch, so überwältigend, daß wir ihn nur dann begreifen, wenn wir seine nationale Bedeutung erfassen. Wir können sie nicht mehr entfernt so empfinden,

wie es damals geschah. Es war eine befreiende, erlösende Tat, die alle Herzen entflammte; alle Schmach war gesühnt, die Ketten waren zersprengt; es war aus mit der fremden Unterdrückung, der deutsche Geist war Sieger. Was das deutsche Volk aus tiefstem Herzen ersehnte, das war ihm damit wenigstens künstlerisch geschenkt und bot Gewähr dafür, daß es sich auch im Leben und in der Wirklichkeit herausringen könne ans Licht. Der „Freischütz" erschien wie ein Pfand aller deutschen Zukunft. Übertrieben oder überspannt finden kann das nur, wer kein Gefühl hat für den Zusammenhang von Kunst und Leben, der sich nie stärker offenbart hat als in jenen Tagen.

Sie liegen weit hinter uns, so weit, daß wir ihnen schon beinahe kühl gegenüberstehen. Was man damals erträumte, ward ja längst erreicht. Und so genießen wir den „Freischütz" mit ruhigem Wohlbehagen, am Ende gar mit wohlwollender Anerkennung. Damit versündigen wir uns an dem Werk und seinem Schöpfer und stellen uns selbst das beschämendste Armutszeugnis aus. Sind wir so lau geworden? Lodert das heilige Feuer nicht mehr in unseren Herzen? Sind unsere Ohren abgestumpft gegen diesen urdeutschen Klang?

Heinrich Bulthaupt sagt in seiner „Dramaturgie der Oper": „Wir alle hegen irgendein süßes, trautes Erinnerungspfand, das anderen nichts bedeutet; wir lieben ein Antlitz, dessen seelische Schönheit anderen unverständlich, ein Herz, dessen Güte anderen verschlossen geblieben ist. Im „Freischütz" besitzt unser ganzes Volk solch ein teures Symbol. Ein Laut von ihm, und wir fühlen unser innerstes Mark erzittern. Dem tiefsten heimatlichen Grunde entstammt der köstliche Schatz, den Weber uns im „Freischütz" geschenkt, und der müßte kein Deutscher sein, der seine Sprache nicht verstände." Sollen diese schönen Worte heute nicht mehr gelten? Dann wehe unserem Deutschtum, wenn wir den Labetrunk aus seinem Urquell verschmähen, um uns an fremdem Gift zu berauschen. Gebe Gott, daß es nie so weit komme. Aber Gefahr hat gedroht. Der „Freischütz" ist auf unserer Bühne mit verletzender Nachlässigkeit behandelt worden; oder man hat seiner vermeintlichen Kindlichkeit — schon Heinrich Heine hat das naheliegende Wortspiel mit dem Namen des Textdichters getrieben — aufzuhelfen versucht durch musikalische Manieriertheit und allerlei Mätzchen der Inszenierung. Eins ist so schlimm wie das andere und beweist nichts als Mangel an echtem, natürlichem Gefühl. Sonst müßte sich gerade hier alles ganz von selbst ergeben.

Denn es gibt am „Freischütz" nichts zu drehen und zu deuteln; wir brauchen ihn nur zu nehmen, wie er ist. Eine romantische Sage; ein Märchen aus dem deutschen Wald. Ein Försterhaus mit einem biederen alten Weidmann. Zwei junge Mädchen: die eine sinnig und von leisem Schatten der Schwermut überhaucht als liebende und bangende Braut, die andere frisch und anmutig, heiter und treuherzig; Agathe ja nicht süßlich sentimental, das Annchen um Gotteswillen nicht trivial kokett! Zwei Jägerburschen: Max gut und schwach, aber nicht temperamentlos; Kaspar kein Theaterteufel, sondern ein dämonischer Bösewicht mit grimmigem Humor. Beethoven hat von ihm gesagt: „Das Untier steht da wie ein Haus"; er hat ihn also groß, nicht grotesk empfunden. Farbloser ist, wie meistens auf unserer Bühne, der Fürst Ottokar; würdig und väterlich gütig der Eremit. Da ist nichts weiter zu erklären. Daß man solche Gestalten vergreifen kann, ist ein betrübliches Zeichen dafür, wie weit wir von natürlicher Darstellung gerade des eigenen Wesens entfernt sind; sonst müßten sie uns in Fleisch und Blut übergehen. Eher kann man über den Samiel und die Wolfsschlucht in Zweifel sein.

Weber selbst hatte Bedenken, weil man ihm vorwarf, er habe auf den niederen Geschmack des Publikums spekuliert, das Schauerromantik und Spektakelstücke liebt. Ihm aber war es poetischer Ernst mit diesem romantischen Zauber, mit diesem Walten unheimlicher Geistermächte. Ist es wirklich zuviel von uns verlangt, daß wir an sie glauben sollen? Wollen wir die Welt des Wunders von unserer Bühne verbannen? Dann muß das Reich der Musik empfindliche Einbuße erleiden; denn gerade hier spricht sie ihre eindringlichste Sprache. Wohl mögen uns Webers Tonmalereien sehr bescheiden dünken; das macht man jetzt alles viel schärfer und kühner. Es ist aber nicht bloße Tonmalerei, es ist Ausdrucksmusik. Der Böse spannt seine Netze und sendet seine Diener aus, um neue Opfer darein zu verstricken; Himmel und Hölle streiten um die Menschenseele. Das ist nicht aufdringlich symbolisch, sondern mit dramatischer Lebendigkeit dargestellt, wie das Märchen allein es vermag. Nur darf allerdings der Samiel nicht fratzenhaft erscheinen; zum Lachen soll er nicht reizen. Und die Wolfsschlucht soll nicht der technischen Spielerei dienen, sondern stimmungsvoll wirken; das ist freilich ohne poetisches Verständnis von seiten der Regie nicht zu leisten.

Die Musik wollen wir nicht loben und preisen, sondern uns das

Gefühl stärken für ihre Originalität. Nie zuvor ist solcher Herzenston erklungen; auch hier dürfen wir von Urbegabung sprechen. Die deutsche Melodie ist es, die uns ergreift und beglückt; sie ist das wesentliche Moment, nicht die kühnen Neuerungen in Harmonisierung und Instrumentation. So urdeutsch wie Weber hat noch keiner auf unserer Bühne gesungen, selbst Mozart nicht. Denn Weber ist rein deutsch, „nur" deutsch; die italienische Schule hat ihn nur flüchtig berührt. Er ist ja auch kein „ganz Großer"; Spohr konnte ihm etwas „ewig Dilettantisches" vorwerfen. Als Musiker reicht er nicht hin an die Klassiker; willig sei alles zugegeben, was man formell bemängeln kann. Eines hat er vor allen voraus: den deutschen Stil in sicherster Gestaltung. Nur in den Arien des Max, des Kaspar, der Agathe sind noch opernhafte Anklänge zu hören; sonst sind sie überwunden. Der Gesang ruht auf deutscher Liedweise. Von Kaspars dämonischem Trinklied bis zu dem innig frommen, keuschen „Leise, leise" der Agathe, vom Spottchor der Bauern bis zum Jägerchor und „Jungfernkranz" ist es eine Linie. Alles, was der Eremit singt, ist liedmäßig, nicht arios; schon treten zahllose „kleine Stellen" hervor, die wie bei Richard Wagner nach Mozarts Vorgang in der „Zauberflöte" in wenigen Takten geschlossene melodische Gebilde darstellen. Und die dramatische Deklamation verläßt die rezitativische Schablone, wird frei und ausdrucksvoll, so besonders in Kaspars Zwiegespräch mit dem leider melodramatisch behandelten Samiel und bei seinem Tod, dann in den leidenschaftlichen Sätzen des Max in der Wolfsschluchtszene und in den bittenden im letzten Finale. Sogar das, was wir jetzt Leitmotiv nennen, zeigt schon weitere Entwicklung.

Wohin wir schauen, zielbewußtes Fortschreiten zu deutscher dramatischer Tonsprache. Wenn wir den „Freischütz" längere Zeit nicht gehört haben und unterdessen recht viel anderes, packt er uns mit unwiderstehlicher Gewalt. Das ist deutsch, unübertragbar, von Fremden gar nicht zu verstehen. Richard Wagner hat es in Paris erlebt, daß ein Versuch gemacht wurde zu einer französischen Aufführung. Hektor Berlioz (1803—1869), der glühendste Verehrer deutscher Musik, also wohl auch ihr bester Kenner, übernahm die nötige Bearbeitung und handelte gewiß in bester Absicht, als er Rezitative hinzukomponierte und alles so einrichtete, wie er es von der Pietät geboten glaubte. Trotzdem konnte nichts anderes herauskommen als eine Karikatur. Wagner, der sich seinerseits ebenso vergeblich bemüht hatte, dem französischen Publikum wenigstens einen

Begriff von der Poesie des deutschen Werkes zu geben, schildert schonungslos die unfreiwillige Parodie, die da geboten wurde. Wir brauchen sie nicht wie er mit bitterer Ironie zu geißeln. Sorgen wir lieber dafür, daß wir in der Heimat uns nicht an dem Meisterwerk versündigen; hoffen wir, daß es für alle Zeiten in uns lebe und wirke, damit wir mit Wagner beglückt und dankbar ausrufen: „Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin!"

Wenn der „Freischütz" von der hingerissenen Zuhörerschaft mit unbeschreiblichem, einhelligem Jubel aufgenommen wurde, so waren die kritischen Stimmen geteilt. Die Schwächen des Textes waren leicht zu verspotten. Der Musik wurde, abgesehen von allem Tadel im einzelnen, der Vorwurf gemacht, sie sei zu volkstümlich; das Ganze als harmloses Singspiel könne nicht beanspruchen, künstlerisch ernst genommen zu werden. Daß die italienische Partei höhnte, solche Kleinkunst dürfe sich doch nicht anmaßen, der großen Oper von Spontini die Spitze zu bieten, ist ganz begreiflich. Daß aber deutsche Beurteiler den „Freischütz" herabzusetzen glaubten, wenn sie erklärten, er sei „nur" ein Singspiel, das zeigt uns schlagend, wie sie noch befangen waren im fremden Bann. Sonst hätten sie frohlocken müssen: Gott sei Dank, keine italienische Oper, sondern ein deutsches Singspiel! Wie lange werden wir denn noch mit dem Vorurteil zu kämpfen haben, unsere sogenannte deutsche Oper müsse nach fremdem Muster gestaltet sein? Wann wird die irreführende Bezeichnung einmal verschwinden? Wann wird der Name „Singspiel", wenn wir doch keinen anderen und besseren finden, zum Ehrennamen erhoben? Werden wir einmal so deutsch sein, daß wir nach keiner „deutschen Oper" mehr rufen?

Weber, der feinsinnige, edle Mensch und Künstler, war in bedauerlichem Maße empfindlich gegen alle Kritik. Nicht aus Eitelkeit; die verträgt sich nicht mit stolzer Bescheidenheit. Ihn verletzte jeder Zweifel an seiner künstlerischen Ehrlichkeit, an der Lauterkeit seines Wesens. Und hier reizte ihn der unverhohlen ausgesprochene Zweifel an seiner Befähigung, ein großes dramatisches Werk zu schaffen. Er war fest entschlossen, nach einem tragischen Stoff zu greifen, um sein ganzes Können zu zeigen. Nicht eine „große Oper" schwebte ihm vor. Sein dramatisches Ideal war ein deutsches. Es war unbewußt in ihm herangereift; nun sprach er es bewußt, klar und deutlich aus. In dem unvollendet gebliebenen Roman „Tonkünstlers Leben" wird das Problem der Oper in lebhafter Aussprache zwischen zwei Freunden erörtert.

„Die Oper, die der Deutsche will", heißt es da, „ist ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinanderschmelzend verschwinden und auf eine gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden." Das klingt wie eine Skizze zu Richard Wagners Idee vom „Gesamtkunstwerk". Sie ist nicht neu, aber nie zuvor so scharf gefaßt worden. Nun ist es freilich ein weiter Weg von der geistigen Erkenntnis eines Ideals bis zu seiner künstlerischen Verwirklichung. Aber es so lebendig erschauen ist auch schon eine Tat. Da nun Weber so genau wußte, was er wollte, sind wir umso gespannter auf sein nächstes Meisterwerk.

Friedrich Kinds lächerliche Eitelkeit, die dem Komponisten des „Freischütz" Ehre und Erfolg neidete und voll kleinlicher Eifersucht sein Verdienst als Textdichter verkannt glaubte, machte ein weiteres Zusammenarbeiten mit Weber unmöglich. An seine Stelle trat Wilhelmine von Chézy (1783—1856), eine nicht unbegabte Schriftstellerin, die den Gedanken, an einem großen musikalischen Drama mitzuarbeiten, mit Feuereifer erfaßte und eine ganze Reihe von Stoffen zur Auswahl vorlegte. Unbegreiflicherweise wählte Weber die „Euryanthe", einen alten französischen Ritterroman. Es genügt nicht, alle Geschmacklosigkeiten hervorzuheben, die das Textbuch in seiner nach endlosen Verhandlungen und zahlreichen Abänderungen durch die unermüdlich bessernde Dichterin hergestellten endgültigen Fassung darbietet. Das ganze Unheil ist in dem einfach unmöglichen dramatischen Hebel des Stückes begründet. Es wird um die Treue der Euryanthe gewettet; ihre Untreue soll wenigstens scheinbar bewiesen werden. Da das Original aus Gründen des Anstands unbrauchbar schien, mußte etwas anderes erfunden werden. Und die Chézy erfand das unglückselige, von Euryanthe an Eglantine verratene, von dieser an Lysiart mitgeteilte Familiengeheimnis vom Selbstmord der Emma, von ihrem ruhelosen Geist und von den Bedingungen ihrer Erlösung. Das sieht aus wie eine sittlich und poetisch wertvolle Idee und ist doch so uninteressant, so undramatisch wie nur möglich. Keinem Stoff läßt sich eine Idee aufpfropfen; sie muß aus ihm herausgeholt werden. Hier war keine zu gewinnen; deshalb ist auch keine spätere Umdichtung geglückt. Als Weber es erkannte, war es zu spät. Er hatte sich schon zu tief in die unselige Geschichte eingelebt und kam nicht mehr davon los. Das dramatische Grundgesetz hatte er über-

sehen, und das rächt sich unerbittlich. An den einzelnen Charakteren und Situationen hatte seine Phantasie sich entzündet; die Sinnlosigkeit des Ganzen konnte er damit nicht verdecken. So erleben wir in der „Euryanthe" das seltsame Schauspiel, daß eine wundervolle Musik jeden Charakter und jede Situation erschöpft, ohne das Ganze zu treffen. Von jeder einzelnen Szene könnten wir uns vorstellen, sie bilde einen wohlbegründeten Teil in einem wohlgeordneten, auf fester Grundlage aufgebauten, folgerichtigen Drama. Aber eben dieses fehlt. An den Einzelheiten wäre wenig auszusetzen, wenn das Ganze nur leidlich befriedigte. Es ist ewig schade, daß dieser geniale Versuch von vornherein dazu verurteilt wurde, zu mißglücken. Uns bleibt nichts übrig, als uns, wie Weber selbst, an die Einzelheiten zu halten; das Ganze zu verurteilen, ist billig und unfruchtbar.

Mit genialer Treffsicherheit sind die Charaktere entworfen und durchgeführt. Euryanthe, in bräutlicher Reinheit und königlicher Anmut, leise umhaucht von frauenhaftem Schimmer, leicht von sinniger Schwermut überschattet, umstrahlt vom Zauber unbewußter Majestät, lieblich in ihrer Unbefangenheit, rührend in ihrer Hingebung, voll Größe und Leidenschaft in ihrem verzweifelten Gebet, voll Demut in ihrer Unterwerfung, hinreißend in ihrem Jubel, ein Bild idealer Weiblichkeit. Adolar frisch und feurig, ritterlich vornehm und schneidig, ja nicht süßlich in seinen Minneliedern, sondern kraftvoll als Verteidiger der Ehre und Tugend, im festen Vertrauen auf die Treue der Geliebten, leider dann in der Dichtung hirnlos und brutal, zuletzt aber ergreifend in verzweifelter Selbstanklage. Lysiart natürlich viel interessanter: der frivole Spötter, der Liebe und Treue verhöhnt und mit leichter Mühe Euryanthe zu verführen glaubt, bis ihre sittliche Hoheit ihn zu unfreiwilliger Huldigung zwingt und stürmische Neigung in ihm entzündet, die umso demütigender ist, als sie selbstverständlich unerwidert bleibt. Diese Niederlage macht ihn rasen; in ohnmächtiger Wut schreit er um Rache an den beiden Glücklichen, die voneinander zu reißen ihm nimmermehr gelingen wird.

Er findet die Bundesgenossin Eglantine. Ein Dämon, wie unsere Gesangsbühne vorher keinen geschaut hat. Nur die Klytämnestra in Glucks erster „Iphigenie" läßt sich vergleichen; und ganz unverkennbar ist Richard Wagners Ortrud nach diesem Vorbild gestaltet, wie ja die „Euryanthe" in der ganzen Anlage und in vielen Einzelheiten direkt auf den „Lohengrin" hinweist.

Glühende Eifersucht ist es, die in diesem furchtbaren Weib alle Höllengeister entfesselt; verschmähte Liebe schlägt um in verzehrenden Haß. Eine Meisterin der Verstellungskunst, eine Menschenkennerin ersten Ranges, gewinnt sie in unheimlich geheuchelter freundschaftlicher Teilnahme das Vertrauen der arglosen Euryanthe; sie zwingt ihre hochdramatische Stimme zur schmeichelnden Liebkosung und ihren unbändigen Stolz zur täuschenden Demut, bis sie das unselige Geheimnis erfährt, das vor jedermann zu hüten Euryanthe eidlich gelobt hat. Da lodert sie auf in lang zurückgezwungener Leidenschaftlichkeit und „schmettert wie ein Satan" (nach Webers eigenen Worten) ihr Triumphgefühl hinaus in erschreckender Wildheit.

Lysiart wird ihr willenloses Werkzeug. In ihrem Duett erbraust ein Strom von dämonischer Rachlust. Dann muß der stolze Mann, aller Ehre und Ritterpflicht vergessend, wissentlich die verleumderische Anklage gegen die wehrlose Euryanthe schleudern und sein Opfer mit grausamer Ironie verhöhnen. Aber in dem Augenblick, da er Eglantine als Herrin in die von ihm durch die schnöde Wette gewonnene Burg Adolars einführt, mit einem Hochzeitmarsch, in dem es teuflisch pfeift und schrillt, erstarrt sie in Wahnsinn. Diese Szene gehört zu den genialsten, die Weber geschaffen hat, und findet in unserer ganzen dramatischen Musik wenige ihresgleichen. Zuletzt tritt sie wie eine Furie vor den unglücklichen Adolar und schreit und zischt ihm die ganze Wahrheit zu, die er kaum durchschaut, siegreich, trotzig und doch wild verzweifelt, weil sie ihn, den sie liebte, für immer verloren hat. Schade, daß Lysiart sie kurzer Hand ermordet; das gehört zu den leider nur allzu zahlreichen Geschmacklosigkeiten, die in dem ganzen Werk die Stimmung zerreißen, wenn sie sich eben zu poetischer Wirkung erhoben hat.

Da bleibt die Musik machtlos. Daß der König (Ludwig VI. von Frankreich) farblos ist, hat nichts zu sagen; ein paar andere Nebenpersonen stören wenigstens nicht. Eine bedeutende Rolle ist dem Chor zugewiesen, der nicht nur als musikalischer Schmuck zur Füllung und Abwechslung verwendet ist, wie sonst so oft in der Oper, sondern dem dramatischen Ausdruck dient, von dem schönen Lied in G-dur, das den Frieden grüßt und die heimkehrenden Krieger feiert, bis zu dem unerbittlichen f-moll, das die vermeintlich schuldige Euryanthe verdammt, und dem ritterlich festlichen Jägerchor in Es-dur mit seinem Hörnerklang. Dazu ein farbenreiches, feinsinnig und geistvoll behandeltes Orchester, ohne Überladung und ohne Effekthascherei, die Singstimmen tragend, wunderbare

Übergänge vermittelnd, ohne Bruch und Lücke ebenbürtig ergänzend, was die handelnden Personen sprechen, ganz im Sinn einheitlicher dramatischer Gestaltung.

So hat Weber seine „Euryanthe" gedichtet, sein Ideal einer deutschen Oper verlebendigt. Noch ist es keine restlose Erfüllung. Noch ist der Bann nicht gebrochen, der neue Stil nicht durchgeführt. In den Arien der Eglantine und des Lysiart sind opernhafte Anklänge unverkennbar, besonders die uns immer befremdende Koloratur. Äußerlich betrachtet, ist überhaupt alles beim alten geblieben: geschlossene einzelne Musikstücke und dazwischen Rezitative, natürlich kein gesprochener Dialog, sondern durchkomponiert, wie es die „große heroisch-romantische Oper" verlangte. Weber hat nicht radikal mit der überlieferten Form gebrochen. Das scheint schwach und inkonsequent wie ein Kompromiß. Aber Richard Wagner hat es auch nicht getan; von einem Werk zum anderen hat er es werden und reifen lassen. Das allein verbürgt ja das Gelingen: künstlerisch läßt sich nichts erzwingen; alles muß sich organisch entwickeln. Wäre es Weber vergönnt worden, auf dem in der „Euryanthe" so verheißungsvoll eingeschlagenen Wege ruhig fortzuschreiten, wer will sagen, wie weit er ihn vorwärts und aufwärts geführt hätte? Schon hier, trotz diesem denkbar ungünstigsten Stoff und Text, hat der deutsche Geist gesiegt. Deutsche Liedweise tönt aus den getragenen Gesängen; und die Rezitative befreien sich nach dem Vorgang Mozarts in der „Zauberflöte" und Webers selbst im „Freischütz" mehr und mehr von der fremden Schablone und erreichen eine Kraft und Wahrheit des Ausdrucks, die kaum mehr zu übertreffen ist. Auch das Leitmotiv tritt in erhöhte Rechte: die Schlangenfigur der tückischen Eglantine, die in einen lauernden, bohrenden Halbtonschritt mündet, ist schon so durchgeführt, wie es Richard Wagner zum Stilprinzip erhoben hat. Es ist wahrhaft tragisch, daß Webers beste Kraft sich an einer unmöglichen Idee erschöpfte.

Die erste Aufführung der „Euryanthe" am 25. Oktober 1823 in Wien brachte einen lauten, aber keinen vollen und vor allem keinen dauernden Erfolg. Wieder erschien Weber als Vorkämpfer deutscher Kunst gegen die italienische Oper. Hier war es Gioachino Rossini (1792—1868), dessen bestrickende Weisen in schlechthin vollendeter Wiedergabe alle Ohren und Herzen trunken machten. Es fehlte nicht an begeisterten Stimmen, die in Webers Werk die Morgenröte des Tages begrüßten, der deutschem Geist den Sieg

bringen sollte über das fremde Blendwerk. Aber verstanden wurde es doch von wenigen, am besten noch in Berlin. Im ganzen blieb das Publikum kühl und befremdet. Wie konnte es auch anders sein? Weber selbst hatte es vorausgesehen: der „Freischütz" machte seiner Schwester „Euryanthe" das Leben sauer. Der Gegensatz ist zu groß. Dort aus vollem Herzen die echteste Volkstümlichkeit, hier in edelstem Geist ein herrlicher, doch zum Mißlingen verurteilter Aufschwung; es konnte nicht zweifelhaft sein, wem der Erfolg beschieden sein mußte. Die „Euryanthe" wurde Webers Schmerzenskind. Er hatte das Höchste gewollt und nicht erreicht; Wechsel auf die Zukunft konnte er nicht mehr ziehen. Denn schon war er ein Todgeweihter; Bluthusten deutete auf den Anfang vom Ende.

Er durfte nicht hoffen, in die Tat umzusetzen, was er in sich trug. Um so mehr haben wir die heilige Pflicht, sein Meisterwerk hochzuhalten. Die „Euryanthe" muß auf unserem Spielplan gehalten werden, wenn es auch immer wieder neuen Anlaufs bedarf und neue Anstrengung erfordert. Sie ist nicht nur historisch wichtig als Markstein der Entwicklung unseres dramatischen Stils; als solchen mag man sie studieren. Sie ist trotz aller Mängel und Gebrechen so wundervoll, daß wir sie dankbar genießen, heute noch und gerade heute wieder. Eine Zeitlang war sie durch Richard Wagner in den Schatten gestellt, der das vollendete, was Weber begründet. Wagners Werke schienen ja beinahe alle anderen, auch Mozart, zu erdrücken. Das ist anders geworden. Wir haben den nötigen zeitlichen Abstand gewonnen; kein Meister schlägt den anderen tot. Im Gegenteil: durch Wagner sind uns Augen und Ohren geöffnet für alle Herrlichkeit deutscher Kunst. Wenn nicht alle Zeichen trügen, feiert auch die „Euryanthe" ihre Auferstehung und bleibt uns ein Kleinod für alle Zeiten.

Und so soll es auch mit Webers letztem Werk geschehen, dem „Oberon". Für das Coventgardentheater in London hat er ihn geschrieben, auf Bestellung, um Geld zu verdienen und die Seinen, von denen er bald scheiden zu müssen überzeugt war, nicht in Not zu lassen. Es war eigentlich gar keine Oper beabsichtigt, sondern ein Ausstattungsstück mit Musik, echt englischer Geschmack. Den Text lieferte James Robinson Planché (1796—1880) nach Wieland. Weber erhielt ihn aktweise, lernte mit eiserner Willenskraft die fremde unsympathische Sprache und zwang seinen todeswunden Körper zur verhängnisvollen letzten Reise, um am 12. April 1826 die erste Aufführung selbst zu leiten.

Daß von Verwirklichung eines dramatischen Ideals unter solchen Umständen keine Rede sein kann, bedarf gar keines Beweises. Noch einmal schüttete der Meister aus dem Füllhorn seiner Melodie ein Meer von Wohllaut aus; beinahe glückte es ihm, den Marionetten des Textbuches Leben einzuhauchen. Was ihnen an Beseelung mangelt, konnte er wenigstens zum Teil durch ritterlichen Glanz und prachtvolle Naturschilderung ersetzen. Treuherzig singt der Knappe Scherasmin, entzückend in ihrer anmutigen Melancholie die Fatime. Weber hat dem Orient seine umflorte Poesie abgelauscht, wie seine plumpe Majestät und seine groteske Feierlichkeit in den Chören und dem Marsch am Schluß des ersten Aktes. Ganz neu und genial ist die Darstellung des Elfenlebens. Eine Welt von Romantik erschließt sich in Duft und Blüte, voll heimlicher Sehnsucht, in neckischem Spiel, mit unvergleichlichem Liebreiz und köstlichem Humor. Das ist Webers letzte Schöpfung; diese Klänge tragen den „Oberon". Zu der beabsichtigten Umarbeitung für Deutschland ist er nicht mehr gekommen; andere haben sie später mit mehr oder weniger Geschick besorgt. Die Musik darf nicht durch aufdringlich prunkende Inszenierung erdrückt werden. Nicht das Londoner Beispiel wollen wir nachahmen, sondern Webers zauberhafte Musik von allem Ballast der Kulissen befreien, damit sie uns zu Herzen sprechen kann.

Als ein Sterbender war Weber nach London gelangt; das Ende war nahe. Erschütternd klagt in seinen Briefen die Sehnsucht nach Weib und Kind, nach der geliebten Heimat. „In der Fremde sterben, das wäre hart." Aber es war zu spät, an Heimkehr nicht zu denken. Der treue Mann mußte sein Leben lassen fern von allen seinen Lieben, fern von Freunden und Genossen, fern dem Vaterland, an dem er mit ganzer Seele hing. Dem fremden Volk mußte er die letzten Gaben seines Genius schenken. Warum hatte man ihn ziehen lassen? Wohl war er als Ehrengast aufgenommen und mit aller Fürsorge umgeben; aber der bescheidene Gewinn, den er mit seinem Leben bezahlte, stand in schreiendem Mißverhältnis zu dem Opfer. Das war auch ein Martyrium deutschen Geistes. Und als er die Augen geschlossen hatte, ward ihm ein königliches Leichenbegängnis bereitet; in der Moorfieldkapelle ward er beigesetzt. Können wir den Gedanken ertragen: unser Weber in London begraben? Seine Landsleute in der Weltstadt hatten sich wenig um ihn gekümmert; alles ward englischer Ritterlichkeit überlassen, die gottlob damals nicht versagte. Nicht viel anders

auch in der Heimat. Ruhig ließ man den deutschen Meister in London liegen; kein Gefühl heißer Liebe und brennender Scham holte ihn zurück. Vereinzelte Versuche scheiterten; es gelang nicht, die nötigen Mittel zur Überführung der Leiche aufzubringen. Es war eine Schmach; und es mußte einer kommen, der sie empfand.

Richard Wagner, Webers Nachfolger als Hofkapellmeister in Dresden, trat an die Spitze eines Komitees; und seiner unbeugsamen Energie glückte, was bis dahin fehlgeschlagen war. Am 14. Dezember 1844 wurde Webers sterbliche Hülle würdig und feierlich in der sächsischen Hauptstadt eingeholt und tags darauf in der Familiengruft geborgen. Wenn Wagner gar nichts anderes vollbracht hätte als diese Sühnung einer Ehrenschuld, wir müßten ihm ewig dankbar sein. Wundervoll sprach er zum Gedächtnis des geliebten Meisters. „Siehe, nun läßt der Brite dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose; aber lieben kann dich nur der Deutsche. Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen." So sollten wir für unsere Meister alle fühlen und für unseren Weber innig und wahr, wie er für uns. „Du konntest uns nie verraten!" Höchste Treue hat er bewährt; ewige Treue wollen wir ihm halten, daß seines deutschen Geistes Wehen in uns walte, daß sein Werk in uns lebe, daß sein Segen uns geleite und wir die Probe bestehen, in guten wie in bösen Tagen, seiner wert zu sein.

Die Romantiker.

Eine Gruppe von Komponisten nennen wir Romantiker. Wissen wir auch, was wir damit meinen? Oder gehört diese Bezeichnung, die wir weit ausdehnen, zu den zahlreichen Ausdrücken, deren wir uns zu bedienen pflegen, ohne uns über ihre Bedeutung klar zu sein? Wir müssen hier zunächst Musik und Poesie auseinanderhalten, obwohl beide vielfache Beziehungen aufweisen. Die romantischen Dichter traten in bewußten Gegensatz zu den Klassikern, um das Joch der Antike abzuschütteln und frei zu werden in Form und Ausdruck. Natürlich und volkstümlich, warm und wahr sollte die Poesie sprechen und ungebunden die Phantasie herrschen in ihrem Reiche. Darüber schwebte ein Hauch ritterlicher Schwärmerei. Und darum schienen Sagen und Märchen, vor allem auch auf fremdem Boden wurzelnde, unerschöpflichen Stoff darzubieten. Kein Zweifel, daß damit vielfach Bereicherung, auch Verfeinerung und Vertiefung zu gewinnen war. Nur gelang es nicht, Schiller und Goethe zu entthronen. Dagegen waren die musikalischen Romantiker niemals Verächter der Klassiker, sondern betrachteten sich vielmehr als deren Erben. Weber war der glühendste Mozartverehrer; Schumann hat wundervoll über Beethoven gesprochen; Richard Wagner faßte sein Glaubensbekenntnis in die Worte: „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven." Von Anfeindung und Ablehnung ist gar keine Rede. Es erfolgte kein Bruch mit der Tradition. Die geheiligte Form wurde nicht gewaltsam gesprengt oder mutwillig verlassen, sondern aus ihr ganz allmählich ein neuer Stil entwickelt. Musikalische Romantik ist im Grunde nichts anderes als der Sieg deutschen Empfindens über allen fremden Einfluß. Die Romantiker vollenden das, was unsere Klassiker ermöglicht haben. Sie schaffen nicht unbedingt neu oder gar willkürlich. Bei ihnen kommt zum Durchbruch, was auch bei den Klassikern schon vielfach vorklingt.

Die Liebe zur Heimat, Vertrautsein mit der Natur, Fühlen mit dem Volk, echter Herzenston, schwärmerische Innigkeit, ahnungsvolles Erschauern vor den übersinnlichen, freundlichen oder dämonischen Mächten, gläubige Hingabe an das Göttliche und Ewige, reiche, blühende Phantasie, die Wunder glaubt und Wunder schafft — das alles, getragen von vornehmer Ritterlichkeit,

belebt durch harmlosen, geistvollen oder ironischen Humor, kann nun seinen vollen Zauber entfalten. Und weil es alles von innen kommt, nicht gemacht und gewollt, sondern gefühlt und erlebt, führt es ganz von selbst zu eigener Gestaltung, zur Befreiung von allem Opernhaften, zu deutscher Sangesweise, zu stärkerem Klangreiz nicht allein, sondern zu seelenvoller Tonsprache im Orchester, zu immer vollendeterer Durchbildung eines wahrhaft deutschen Stiles. Man hat schon Johann Sebastian Bach einen Romantiker genannt, bei Mozart und Beethoven Romantik genug gefunden. Das heißt eben: musikalischen Ausdruck deutschen Gemütes. Nicht die Wahl der Stoffe, nicht die Neuerungen in der Technik sind bestimmend gewesen; umgekehrt ist es richtig. Andere Stoffe wurden bevorzugt und andere Technik angewendet, weil die Meister ihrer bedurften. Mit Weber setzt die rein und bewußt deutsche Musik ein auf dramatischem Gebiet, wie mit Schubert im Lied; das ist unsere Romantik.

* * *

Als ihren Begründer haben wir eigentlich den genialen Ernst Theodor Amadeus Hoffmann anzusehen, geboren am 24. Januar 1776 zu Königsberg, gestorben am 25. Juni 1822 in Berlin. Seine in jeder Beziehung interessante Oper „Undine", nach dem bekannten Märchen von Friedrich de la Motte Fouqué (1777—1843), von der ein neuer Klavierauszug durch Hans Pfitzner herausgegeben worden ist, wäre entschieden der Wiederaufführung wert. Die Musik zeigt deutlich, daß von einem Gegensatz zu den Klassikern nicht gesprochen werden darf. Vielfach trägt sie geradezu klassizistisches Gepräge. Anderseits schlägt sie ganz originelle eigene Töne an, besonders in der dämonischen Gestalt des Kühleborn und in der nicht nur kindlichen und rührenden, sondern wirklich tragischen der Undine selbst. Bemerkenswert scheint mir, daß die Wassergeister nicht melodisch oder thematisch, sondern rein akkordlich und klanglich, also im musikalischen Sinn elementar charakterisiert sind. Gerade weil wir später auch von Lortzing eine „Undine" bekommen haben, sollten wir diese ältere unserem Spielplan zurückgewinnen. Weber wußte wohl, was er tat, als er sie ganz außerordentlich günstig beurteilte und seiner Besprechung die Erörterung des Opernproblems voranstellte, die wir aus seinem Roman „Tonkünstlers Leben" kennengelernt haben. Hoffmann selbst war auch hervor-

ragender Schriftsteller, von unleugbarer Begabung und ausschweifender Phantasie. Seine musikalischen Schriften lesen sich wie Gedichte und bezeugen, daß die Musik poetisch auf ihn wirkte. Nur bleibt es ihm versagt, so klar und scharf zu denken wie Weber. In den „Serapionsbrüdern" versucht er das wahre Wesen der Oper, die romantische Oper, die ihm vorschwebt, zu erläutern und berührt dabei auch die Frage, ob Dichter und Komponist nicht in einer Person vereinigt sein müßten, eine Frage, die Weber gar nicht gestellt, Richard Wagner aber in seiner Person unbedingt bejahend beantwortet hat. Hoffmann findet keine Lösung. Wir haben den Eindruck, daß er sich ihr nähert, daß zur Entscheidung ihm aber Energie und Konsequenz fehlen. Trotzdem bleibt er der erste, der als Poet und Musiker erfaßt, um was es sich handelt. Er hätte seinerseits im „Freischütz" reiche Erfüllung dessen erkennen und begrüßen müssen, was er ahnte und ersehnte; daß er sich zuerst in zweideutiger Haltung an den Huldigungen beteiligte, mit denen Weber in Berlin überschüttet wurde, dann aber offen zur Gegenpartei überging, läßt sich doch wohl nur durch persönliche Gereiztheit erklären. Der Neid muß ihn Spontini in die Arme getrieben haben; denn in der italienischen Prunkoper konnte er doch unmöglich sein Ideal und das Heil der Kunst erblicken. Was er formell am „Freischütz" tadelt, beweist wieder klar seine Abhängigkeit vom Klassizismus; für die deutsche Romantik, besonders für die Wolfsschlucht, hat er nur Spott und Hohn, obwohl er später sein absprechendes Urteil wesentlich milderte. Was sollte man von weniger geistvollen Kritikern erwarten, wenn dieser versagte? Es ist nicht Webers Schicksal allein, es ist das Schicksal aller Romantiker gewesen, verkannt, falsch beurteilt und gerade um deswillen verfolgt zu werden, was sie uns lieb und teuer macht.

* * *

Webers Zeitgenosse war Ludwig oder, wie er sich selbst nach damaliger weitverbreiteter Sitte (Unsitte!) nannte, Louis Spohr, geboren am 5. April 1784 zu Braunschweig, gestorben am 22. Oktober 1859 als Generalmusikdirektor in Kassel. In der Musikgeschichte lebt er fort als das Haupt der deutschen Geigerschule. Sein großer Ton, der Adel und die Wärme seines Vortrags, ließen ihn siegreich wetteifern mit italienischen und französischen Virtuosen, sogar mit dem dämonischen Niccolò Paganini (1782—1840) und dem eiteln Alexander Boucher (1778—1861), den man den Napoleon der Violinisten

nannte und der dem deutschen Rivalen gnädigst den Rang eines Generals Moreau zugestand, weil er seine Überlegenheit doch nicht anerkennen mochte. Wenn Spohrs Geist fortlebt, ist es gut bestellt um unsere Geigenkunst; von seinen Violinkonzerten sollte man freilich nicht immer nur die abgespielte „Gesangszene" (op. 47) wieder auftischen. Aber seine Werke sind ja überhaupt vergessen. Seine Kirchenmusik, Kammermusik, seine Lieder und seine Symphonien kennen wir nur noch vom Hörensagen. Wenn gutgemeinter Übereifer dem steuern und Spohr durchaus zu einem Meister ersten Ranges hinaufschrauben will, so ist das verlorene Liebesmühe. Vielmehr ist es lehrreich, den Grund zu erforschen, warum sein Stern so rasch verblich. Bei Lebzeiten gefeiert, als ernster, bedeutender Musiker hoch angesehen, hat er sich selbst überlebt. Merkwürdig: er, der Weber nicht gerecht zu werden vermochte, hat den jungen Richard Wagner als einer der ersten erkannt und den „Fliegenden Holländer" schon 1843 in Kassel zur Aufführung gebracht. Kein Wunder, daß Wagner ihm einen ehrenden Nachruf widmete. Und doch ist er für uns verloren; warum? Er war Klassiker und Romantiker zugleich. Sein Ideal war Mozart; Beethoven hat er nicht verstanden. Seine Kompositionen sind alle formell und technisch einwandfrei, dabei voll feiner Züge und voll neuer Ideen.

Wir brauchen nur zu beobachten, wie er einzelne Symphonien programmatisch gestaltet. Aber es fehlt seiner Eigenart die Kraft, die allein dauernde Lebensfähigkeit verbürgt. Ein Zug von rührseliger Weichlichkeit will sie uns entleiden. Die melodische und harmonische Chromatik, die Richard Wagner zu leidenschaftlichstem Ausdruck dient, wirkt hier schwächlich und überraschend einförmig. Es fehlen alle frischeren Farben, alle scharfen Ecken und Kanten, alle lebendigen Gegensätze. Die Schwärmerei bleibt immer elegisch, verharrt im Helldunkel, erhebt sich nie zum enthusiastischen Aufschwung. Am empfindlichsten trifft das natürlich Spohrs Opern. Er war alles, nur kein Dramatiker. Und doch leitete ihn das redlichste Streben und wirklich poetisches Gefühl. Schon sein „Faust" (1816, umgearbeitet 1852), bei dem wir freilich an Goethe nicht denken dürfen, aber auch nicht zu denken brauchen, erweist die engen Grenzen seiner Begabung. Am besten gelungen sind die Hexen in der Blocksbergszene; Mephisto nimmt noch hie und da einen Anlauf zur Teufelei; alles andere ist mittelmäßiger Durchschnitt. Solche Musik konnte auch zu jedem

anderen Stoff geschrieben werden. Viel länger gehalten hat sich die „Jessonda“ (1822). Das sind Charaktere und Situationen, die Spohrs Wesen entsprachen. Für rührende Klage, für unschuldiges Leiden findet er ergreifende Töne. Die Ritterlichkeit des portugiesischen Generals Tristan d'Acunha dünkt uns freilich recht opernhaft in ihrem Polonaisenrhythmus, den Richard Wagner so grausam verspottet hat. Umso mehr überrascht uns die kurze Szene, in der Nadori, der junge Brahmanenpriester, der Jessonda das Todesurteil verkünden soll, aber, von ihrer Schönheit betroffen, mitten in seiner Rede stockt und dann hingerissen und selbstvergessen sich zum Werkzeug ihrer Rettung wandelt. Das ist ein Stück Poesie mitten in der klassizistischen Oper, ein Augenblick Drama, in dem wir ein Lebensschicksal sich entscheiden sehen. Und sofort ist der deutsche Stil gegeben, ganz von selbst; ein paar Takte im Orchester dünken uns ein Vorklang zum „Tristan“, viel ergreifender als später die chromatische Akkordfolge im „Alchymisten“ (1830). Spohr hat bewußt auf stilistische Erneuerung der Oper hingearbeitet; in der Geschichte des Leitmotivs behauptet er seinen Platz. Aber sein letztes Werk, „Die Kreuzfahrer“ (1844), bezeugt die unerbittliche Wahrheit, daß alle Erkenntnis nicht die schöpferische Tätigkeit gebären oder ersetzen kann, wenn sie nicht dem Künstler in seinem Wesen und Schaffen eingeboren ist. Er wußte und wollte das Beste, aber er konnte es nicht betätigen. Es ist geradezu tragisch, daß er an dem eigenen Unvermögen scheitern mußte. Deshalb sind seine Opern wohl ein Ehrenzeugnis deutschen Geistes, zugleich aber auch ein warnendes Beispiel für alle, die da glauben, es könne ein für allemal der rechte Weg erschlossen und gesichert sein.

* * *

Ganz anders Heinrich Marschner, geboren am 16. August 1795 in Zittau, gestorben am 14. Dezember 1861 als Generalmusikdirektor zu Hannover. Das ist eine derbe Kernnatur, eine der wenigen echten dramatischen Begabungen, die wir besitzen, der geborene Opernkomponist. In jungen Jahren hatte er das Glück, neben Weber in Dresden zu wirken. Und wenn auch seine Persönlichkeit in ihrer rücksichtslosen Derbheit dem edlen, feinen Weber wenig behagen konnte, das hervorragende Talent hat dieser große Meister sofort erkannt und kräftig gefördert. Unverkennbar ist auch Marschner stark von ihm beeinflußt: wir dürfen ihn getrost Webers

Jünger nennen. Drei Opern von ihm sind Meisterwerke und müßten unbedingt Prachtstücke unseres Spielplans bilden, wenn deutsche Kunst uns über alles heilig wäre. Daß sie ihm meistens fehlen, ist ein unersetzlicher Verlust und ein sehr betrübendes Symptom.

Der „Vampyr", am 29. März 1828 in Leipzig erschienen, Text von Marschners Schwager Heinrich Wohlbrück, behandelt eine grausige Sage. Der Meineidige muß als Gespenst auf Erden wandeln und jedem geliebten Wesen in todbringendem Kuß Blut und Leben von den Lippen saugen. Damit sind wir in das Gebiet der Schauerromantik geraten. Aber die große Szene, in der Lord Ruthwen, der Vampyr, dem jungen Aubry aus eigener Erfahrung das entsetzliche Schicksal schildert, dem jeder rettungslos verfällt, wenn er das beschworene Manneswort bricht, ist von geradezu unheimlicher Gewalt der Tonsprache und trägt das ganze Werk. Manches andere ist schwach. Der Vampyr muß dem Meister der Hölle, ungefähr wie Kaspar dem Samiel im „Freischütz", drei neue Opfer bringen, um ein weiteres Jahr Frist vor dem eigenen Verderben zu gewinnen. Leider ist Malwine, die einzige, die schließlich gerettet wird, recht opernmäßig geraten. Um so entzückender ist die kleine, an Mozarts Zerline im „Don Giovanni" erinnernde Emmy, in ihrer kindlichen Unschuld und Unerfahrenheit, die als holde Braut dem dämonischen Verführer zum Opfer fällt. Mitten in die Tragik hineingestellt sind Volksszenen, in denen Marschner Meister war, voll Leben und Laune, besonders das Trinklied und die keifende Frau mit sprudelndem Humor belebt. Weber erscheint hier fortgesetzt und gesteigert; und schon tritt uns Richard Wagners „Fliegender Holländer" nahe. Da nehmen wir gern den schwächlichen Aubry in Kauf mit seiner unverkennbaren, aber matten Anlehnung an den Max in Webers „Freischütz". Der Eindruck überwiegt, daß der deutschen Oper ein neuer Meister erstanden ist.

Am 22. Dezember 1829 folgte „Der Templer und die Jüdin". Wieder hatte Wohlbrück den Text gedichtet, diesmal nach dem damals vielgelesenen Roman „Ivanhoe" von Walter Scott (1771—1832). Hier haben wir einen Versuch, auf historischem Hintergrund eine bedeutende Handlung aufzubauen. Es ist die Zeit des dritten Kreuzzuges (1189—1192); in Abwesenheit des Königs Richard Löwenherz (1189—1199) bekämpfen sich die Angelsachsen und die normännischen Eroberer in wütender Parteifehde, und die stolzen Tempelritter maßen

sich die Herrschaft im Lande an. Wir sehen also zwei Volksstämme und eine dritte fremde Macht in leidenschaftlichem Streit; das verleiht der Handlung Farbe und Spannung. Aber was den Franzosen so oft geglückt ist, will hier nicht recht gelingen, uns zu innerer Teilnahme zu erwärmen. Wohl hat Marschner Angelsachsen und Normänner in sehr charakteristischen Chorliedern einander gegenübergestellt. Aber der Text ist einerseits überladen mit Einzelheiten, die uns nicht interessieren, besonders mit einer ganzen Reihe vollständig gleichgültiger Personen; anderseits ist die Hauptsache nicht deutlich und kräftig herausgearbeitet, weil der Dichter damit rechnete, daß der ganze Stoff dem Publikum vertraut sei, was er jetzt nicht mehr ist. Der neue Klavierauszug von Hans Pfitzner zeigt eine ganz vorzügliche Neubearbeitung, in der die schlimmsten Schäden getilgt sind, so daß eine Wiederaufführung unbedingt zu fordern ist. Denn in den beiden Hauptpersonen hat Marschner prachtvolle Gestaltungskraft erwiesen.

Bois Guilbert, der Templer, ein Ritter ohne Furcht und Tadel, hinreißend in seiner Leidenschaftlichkeit, nur leider ganz unnötigerweise von Frivolität angekränkelt und durch echt englische Brutalität entstellt. Sein Opfer Rebekka, die schöne Jüdin, eine wahre Idealgestalt. Wie sie alle beleidigenden Werbungen hoheitsvoll zurückweist und dann als wehrlos Gefangene ihrem Gott vertraut, das ist wundervoll. Die Szene, in der sie vor dem Gericht der Templer erscheint, um sich wegen Zauberei zu verantworten, ist unverkennbar das Vorbild zum ersten Akt von Richard Wagners „Lohengrin". Rührend in ihrer Unschuld, durch ihre reine Schönheit die Männerherzen bewegend, singt sie wie Elsa: „Gott wird den Kämpen mir bereiten"; und das Gottesgericht entscheidet für sie und straft den Frevler an Ehre und Leben.

Leider ist Ivanhoe, ihr Retter, matt und undramatisch. Aber Marschners Musik ist überreich an packenden Akzenten, nicht im Rezitativ, sondern in deutscher Deklamation; und wenn die große Arie des Templers überladen und das Orchester oft zu laut und zu wuchtig tönt, so gehören die großen Duette und vor allem das Gebet der Rebekka zum Besten, was unsere Bühne besitzt. Mit kurzen Strichen ist der fanatische Beaumanoir, der Großmeister des Templerordens, treffend gezeichnet; einmal klingt vernehmlich der Kampfruf des Rienzi vor. Richard Löwenherz ist skizzenhaft behandelt und kommt kaum zu der ihm gebührenden Geltung; aber was er singt,

ist wahrhaft königlich. Eigentümlich berührt die Romanze, in der Ivanhoe das stolze England und seinen ritterlichen König preist. Sie durfte sich seinerzeit besonderer Beliebtheit erfreuen; für Großbritannien zu schwärmen war uns ja Herzenssache geworden. Endlich fehlt auch hier nicht ein urwüchsiger Humor: liebenswürdig und volkstümlich in den Liedern des Narren Wamba mit seiner drolligen Lebensweisheit, derber und gezwungener, sogar mit einer bedenklichen Zugabe von Frivolität, in den Gesängen des Bruders Tuck, des schlauen Einsiedlers, der mit scheinheiliger Frömmigkeit den besten Appetit verbindet, sehr viel Sinn hat für hübsche Mädchen und schließlich sich gar als treuherziger und schneidiger Vaterlandsfreund entpuppt, ein bißchen viel auf einmal. Das ist alles die Schattenseite deutscher Romantik; aber Marschner traf gerade solchen Ton vorzüglich.

Mit dem „Hans Heiling", der am 24. Januar 1833 in Berlin die erste Aufführung erlebte, kehrte der Meister zum Sagenstoff zurück und schuf sein vollendetstes Werk. Diesmal hatte Eduard Devrient, hervorragender Sänger und Schauspieler (1801—1877), den Text gedichtet, und zwar ursprünglich für Mendelssohn, der ihn aber wie alle anderen ablehnte, während Marschner sich sofort dafür begeisterte. Einen besseren hätte er sich nicht wünschen können. Die alte böhmisch-deutsche Sage, wie sie Theodor Körner erzählt, ist sehr frei behandelt, insbesondere der tragische Schluß versöhnlich gewendet. Hans Heiling, der Geisterkönig, sehnt sich aus seinem unterirdischen Reiche hinauf zur Oberwelt; Mensch will er werden, der Liebe Lust und Leid will er kosten, und keine Pracht und Herrlichkeit vermag ihn mehr zu fesseln, seit er auf der Erde gewandelt ist und die kleine Anna gefunden hat. Sie soll ihn glücklich machen; umsonst warnt ihn die königliche Mutter vor der sicheren Enttäuschung. Wir bemerken sofort die Verwandtschaft mit Undine, die auch die Beseelung durch die Liebe ersehnt und für ihre rührende Hingebung nur bitteres Herzeleid erntet. Hier ist es dämonische Leidenschaftlichkeit, die das Unglück gebiert. Das ist nicht nur dramatisch außerordentlich wirksam, sondern auch poetisch sehr wertvoll. Hans Heiling gewinnt dadurch unsere volle menschliche Teilnahme. Wir vergessen, daß er „ein unglückseliges Doppelwesen" ist, weil „die Liebe eines Menschen ihm das Leben gegeben" hat. Wir sehen in ihm den „zu ewigem Zwiespalt Erlesenen", der Ruhe, Frieden und Glück nicht finden kann, weil sein Dämon ihn fortreißt. Die

glühende Liebeserklärung an seine Braut ist zerrissen von qualvoller Eifersucht: „Schon bei dem Gedanken", sie könnte in ihrer Treue wanken, „fassen ihn die finsteren Gewalten" und „treiben zu gräßlicher Rache ihn an". Wir nehmen die ganze Geschichte von seinem unterirdischen Reich und seinen gespenstischen Geistern nur mehr in den Kauf, wie bei Richard Wagners „Fliegendem Holländer" die Spukgestalt des zu ewiger Irrfahrt verdammten Seemanns. Wäre Hans Heiling gar nicht als Geisterkönig, sondern gleich rein menschlich dargestellt, er würde uns nicht minder, ja vielleicht noch tiefer ergreifen. Denn er steht vornehm und bedeutend vor uns, von Anfang an düster, tragisch, aber eben deshalb interessant. Wir fühlen mit ihm: er sehnt sich nach Erlösung von seinem Dämon und opfert seine ganze Überlegenheit, wenn er das Zepter von sich wirft und das Zauberbuch verbrennt. „Machtlos, arm steh ich nun hier" darf er zu Anna sagen, wie einer, der alles hingibt, um nur in der Liebe Heil und Segen zu gewinnen.

„Dein Lieben muß mir hoch entgelten" sagt Lohengrin zur Elsa; es könnten Hans Heilings Worte sein. Aber er erlebt furchtbare Enttäuschung. Anna fürchtet sich vor ihm; es graut ihr in seiner Nähe; nie kann sie die Seine werden. Sie darf um alles in der Welt nicht als dummes kleines Mädchen erscheinen, die viel zu kindisch, unbedeutend und temperamentlos ist, um des herrlichen Mannes wert zu sein. Sondern sie ist zu gesund, zu normal, um ihn zu ertragen. Das ist sein Verhängnis. In ihrer reinen kindlichen Seele hoffte er zu genesen; ihre Unschuld, ihr Liebreiz sollte den bösen Geist in seiner Brust bannen und ihm Ruhe und Frieden mit sich selbst schenken. Wir begreifen seine Wahl. Aber mit seiner rasenden Leidenschaftlichkeit zertrümmert er das eigene Glück; Anna muß sich von ihm wenden; er würde sich und sie verderben. Ein Temperament und Charakter wie er kann weder glücklich sein noch glücklich machen. Wir müssen uns freuen, daß die kleine Anna sich von seinen kostbaren Geschenken nicht blenden läßt; wir müssen hoffen, daß sie gerettet wird. Und wenn sie dem braven Konrad die Hand reicht, müssen wir Gott danken, daß die beiden jungen, frischen Menschenkinder, die zusammengehören, sich gefunden haben.

Leider spricht Hans Heiling zu Beginn des dritten Aufzugs von „beschränktem Stumpfsinn", dem das Erdenglück genüge, während „des höhern Geistes mächtiges Verlangen" davon unbefriedigt bleiben muß. Das ist ganz schief. Die „rasende Verblendung" mag den Enttäuschten dazu treiben, das Glück zu ver-

achten, das ihm zuteil wird; aber so hochmütiger Phrasen sollte er sich nicht bedienen. In ihm streiten Wehmut und wildes Rachegefühl; das letztere siegt, und mit Hilfe seiner Geister will er das glückliche junge Paar vernichten. Da erscheint seine Mutter und holt ihn heim; und er folgt ihr entsagend, nicht grollend: „Fahr' hin der Erde Lust und Leid!" Es ist sein Schicksal, das sich erfüllt; sein unseliger Wahn ist verflogen; er begehrt nicht mehr, was ihm nimmermehr beschieden ist, und kehrt zurück in sein freudeloses Reich. Das fassen wir viel tiefer, symbolisch, wenn man es durchaus so nennen will, als poetisches Gleichnis. Und Marschners Musik läßt uns alles unmittelbar miterleben. Auch sein „Hans Heiling" ist nicht als „große Oper" durchkomponiert, sondern singspielmäßig in einzelne geschlossene Musiknummern eingeteilt, zwischen denen viel gesprochen wird. Sehr wenig mehr mutet uns opernhaft an, so etwa die letzte Rachearie des Hans Heiling, nicht aber seine wundervolle Liebeserklärung, deren Form durch die Entwicklung der Empfindungsbewegung gegeben ist, eher noch die zu pathetisch geratene Arie der Anna. Stilistisch vollendet ist das Vorspiel, das nicht rezitativisch, sondern in fließender deutscher Deklamation der Dichtung folgt; es fehlt nur noch die thematische Durchführung, das Leitmotiv Richard Wagners, zu dem Marschner hier direkt hinführt. Wie die gespannte musikalische Einheitlichkeit wirkt, zeigt das erste Finale, ganz auf die Walzermelodie gebaut, und doch bis zur furchtbarsten Erregung gesteigert. Liedmäßig singt vor allem Konrad; meisterhaft ist die Szene der Mutter Gertrud, die spinnend und singend auf die Heimkehr ihrer Anna wartet, während draußen der Sturm heult und das Unwetter tobt. Wie ihr da eine alte Ballade auf die Lippen kommt, wie sie die traurige Weise erst summt, dann wirklich singt, das ist eine geniale Eingebung. Natürlich fehlen auch die volkstümlichen Szenen nicht, die in alter Frische und Originalität gezeichnet sind. Wunderschön ist der Trauungsgesang in der Kapelle in seiner schlichten Frömmigkeit. Wohin wir blicken, überall glücklichste Erfindung und sichere Gestaltung; der „Hans Heiling" ragt hoch empor über alle seine Nachbarn.

Marschner vermochte sich nicht auf diesem Gipfel zu behaupten; seine späteren Opern fallen merklich dagegen ab. Die letzte „König Hiarne und das Tyrfingschwert", Text von Wilhelm Grothe (1857), zeigt deutlich, wie wichtig die Wahl und Behandlung des Stoffes für die romantische Oper ist. Freilich

hat erst Richard Wagner uns dafür vollends die Augen geöffnet; rückschauend haben wir es nun leicht, zu urteilen. Es genügt nicht, eine schöne oder interessante Sage zu finden; es muß auch gelingen, sie poetisch und vor allem dramatisch wirksam neu zu dichten. Und es ist ein Glücksfall, wenn das geschieht. Marschner ließ sich leider entmutigen und verbittern. Ganz im Gegensatz zu Spohr wurde er mürrisch, unzufrieden, unliebenswürdig, gehässig gegen alle Komponisten, denen Erfolg beschieden war, gegen Mendelssohn und Meyerbeer wie gegen Wagner und Verdi. Es ist ein trauriges Bild, wie die Derbheit, die früher als urwüchsig, gesund und kräftig wohl hinzunehmen war, mehr und mehr in Unverträglichkeit und Bissigkeit ausartet. Webers und Spohrs Vornehmheit wären niemals dazu fähig gewesen. Unerquickliche dienstliche Verhältnisse kamen hinzu; Marschner mußte sich um Gehaltserhöhung mit der vorgesetzten Behörde herumzanken und erhielt den langersehnten Titel eines Generalmusikdirektors wie zum Hohn erst mit der unfreiwilligen Pensionierung. Kurz vor seinem Tode reiste er noch nach Paris, um da zu ertrotzen, was die Heimat ihm zu verweigern schien, natürlich vergeblich. Und sogar an seinem Grab gab es durch taktlose Reden des amtierenden Geistlichen noch eine peinliche Skandalszene. Das alles stimmt uns traurig. Der Meister, dessen Musik so echt deutschen Geist atmet, war kein Adelsmensch; und schwer hat er es büßen müssen. Trotzdem halten wir sein Andenken in Ehren und seine Werke so hoch, wie sie es verdienen; seine Schwächen aber seien uns ein mahnendes und warnendes Zeichen für das Ethos in der Kunst.

* * *

Wie aber stellen wir uns zu dem gefeiertsten Opernkomponisten seiner Zeit, zu Meyerbeer? Nicht um seine musikalische Bedeutung kann es sich handeln; nach aller Überschätzung und Unterschätzung bleibt sie unbestritten. Sondern es erhebt sich die Frage, ob wir ihm den Ehrennamen eines deutschen Künstlers zuerkennen oder verweigern. Sie ist sehr verschieden beantwortet worden: man möchte den glänzenden Meister für uns in Anspruch nehmen, oder man lehnt ihn mit Entrüstung ab. Wie wollen wir uns entscheiden?

Jakob oder, wie er sich später vornehm italienisch nannte, Giacomo Meyerbeer war geboren am 5. September 1791 zu Berlin und starb am 2. Mai 1864 in Paris. Als Sohn reicher

jüdischer Eltern hatte er alle Mittel zu seiner künstlerischen Ausbildung in verschwenderischer Fülle zur Verfügung. Als Schüler des Abt Vogler (1810—1812) in Darmstadt befreundete er sich mit Weber. Der war ihm herzlich zugetan, solange er an ihn glauben konnte, hielt ihm die Treue, bis er an ihm irr wurde, und blieb auch dann noch dem würdigen und gütigen Elternpaar dankbar ergeben. Die beiden jungen Musiker waren grundverschiedene Naturen. Meyerbeer war von brennendem Ehrgeiz beseelt, der ihn lebenslang als treibende Kraft beherrschte. Mit seinen ersten Opern hatte er wenig Erfolg. Da wandte er sich 1815 nach Italien und bewährte ein außerordentliches Anpassungstalent: er schrieb eine Reihe von Opern in dem von Rossini geleiteten Geschmack des Tages und errang damit den entsprechenden Tageserfolg. Weber, der Idealist, war tief bekümmert über diesen Abfall von der guten Sache, über diesen Verrat am Heiligtum deutscher Kunst, und versuchte den Jugendfreund zurückzureißen von der schiefen Bahn. Gelernt hatte Meyerbeer ohne Zweifel genug, um ernste deutsche Opern zu schreiben.

Aber ihm war es um den Erfolg zu tun, nicht um die Sache. Nach dem Tode des Vaters (1826) ging er nach Paris; es blieb Weber erspart, diese letzte Wandlung zu erleben. Meyerbeer hatte offenbar ganz richtig erkannt, daß seine Begabung zu schwerflüssig sei, um auf die Dauer in leichter und seichter italienischer Opernmanier Erfolg zu haben. Die große französische Oper ließ ihn eher erhoffen. Es war sein größtes Glück, daß er in Eugen Scribe (1791—1861) einen Textdichter fand, mit dem er vollkommen einheitlich zusammenarbeiten konnte. Beiden gelang es, mit drei Meisterwerken glänzende Siege zu gewinnen: „Robert der Teufel" am 22. November 1831, „Die Hugenotten" am 29. Februar 1836 und „Der Prophet" am 16. April 1849 bedeuteten unvergleichlichen Triumph und die unbedingte und unbestrittene Vorherrschaft in der großen Pariser Oper. Von 1842 an hatte Meyerbeer seinen Wohnsitz wieder in Berlin; die Ernennung zum Generalmusikdirektor war nur Ehrensache, ohne eigentliche dienstliche Verpflichtung; sogar der Orden pour le mérite wurde als seltenste Auszeichnung dem berühmten Musiker verliehen. Das war noch viel mehr als seinerzeit Spontini erreicht hatte. Ganz sicher geschah das alles, weil Meyerbeer als Deutscher galt, wie er es der Geburt nach ja tatsächlich war. Es soll auch die Reinheit seines Charakters unangetastet bleiben. Richard Wagner ist dafür kein unbefangener Zeuge. Ob Meyerbeer

ihn wirklich aus Konkurrenzneid unschädlich machen wollte, also nur scheinbar mit trügerischem Wohlwollen protegierte, wird vielleicht niemals ganz einwandfrei festzustellen sein. Allgemein war er als vornehmer, edler Mensch geachtet und gerade wegen seiner Freigebigkeit und Güte jungen Künstlern gegenüber gepriesen. Wir brauchen den Menschen nicht zu verdächtigen, nur über den Künstler zu urteilen.

Daß seine Meisteropern französisch sind und nicht deutsch, scheint sonnenklar. Nicht nur Stoff und Text sind französisch, sondern auch die Musik nach Form und Gehalt. Wie in das italienische, so hatte er sich in das französische Wesen derartig eingefühlt, daß er als Franzose komponieren konnte. Man hat immer wieder behaupten wollen, Meyerbeer vereine alle Vorzüge der drei Nationen: deutsche Gründlichkeit und Ehrlichkeit, italienisches Temperament und französische Beweglichkeit; deutsch sei seine Harmonisierung, italienisch seine Melodiebildung, französisch seine Rhythmik. Selbst wenn man eine solche Dreieinigkeit gelten lassen will, muß man doch sofort bemerken, daß das deutsche Element dabei sehr zu kurz kommt.

Interessant harmonisieren können die Franzosen auch; Meyerbeers Akkordfolgen sind wie seine Musik überhaupt nicht auf Gründlichkeit und Ehrlichkeit gestellt, sondern auf Effekt. Seine Melodik sucht allerdings französische Schärfe mit italienischem Wohllaut zu verbinden; eine Verschmelzung kann aber nicht gelingen. Schmachtender Romanzenton wechselt mit brillanten Arien; ununterbrochen überraschende Gegensätze aneinanderzureihen, um das Publikum nicht zu Atem kommen zu lassen, war ein sehr wichtiges Rezept für diese große Oper. Ganz echt französisch ist der Rhythmus, der sich vom prickelnden Reiz bis zum frechen Cancan steigert. Und ganz echt französisch ist die pikante Frivolität neben sentimentalen Anwandlungen. Es ist keine Überhebung, wenn wir mit diesem ganzen Zauber nichts zu tun haben wollen. Im „Robert" ernsthaft einen Kampf himmlischer und höllischer Gewalten um die Menschenseele zu erblicken, an die Unschuld der Alice zu glauben, Bertram dämonisch zu fassen, das kann man uns doch nicht zumuten. Von den „Hugenotten" hat man gesagt, das sei die Oper, in der Katholiken und Protestanten sich totschießen, während der Jude die Musik dazu macht.

Wir brauchen keinen Antisemitismus, um zu erkennen, daß auch hier alles nur auf Effekt berechnet ist. Dabei kommt es bekanntlich den Franzosen auf sorgfältige Motivierung und folgerichtige Durch-

führung ihrer Idee durchaus nicht an. Weder Valentine noch Nevers wissen, was sie eigentlich wollen; nur der fanatische Saint Bris stellt seinen Mann. Raoul leidet unter der Mischung von jugendlicher Schwärmerei, religiöser Begeisterung und mangelnder Willenskraft; sein Diener Marcel aber ist die reinste Karikatur. Wie er das Lutherlied „Ein feste Burg ist unser Gott" singt, das fordert in der Tat entrüstete Zurückweisung nicht nur vom gläubigen Protestanten, sondern von jedem geschmackvollen Menschen. Der „Prophet" ist bekanntlich nach dem Vorbild von Richard Wagners „Rienzi" gestaltet, aber in kläglichem Abstand: dort ein Held, der für sein Ideal lebt, kämpft und stirbt; hier ein betrogener Betrüger, der sich anwerben läßt, um eine Rolle zu spielen, die er nicht durchführen kann. Besonders widerwärtig ist das Spiel mit den heiligsten Gefühlen gegenüber Bertha, seiner Braut, und Fides, seiner Mutter; da kann doch wahrhaftig von deutscher Poesie nicht die Rede sein.

Und doch ist Meyerbeer in Deutschland vergöttert worden, so maßlos, daß Robert Schumann in flammendem Zorn geharnischte Verwahrung dagegen einlegen mußte. Wiederum ist es lehrreich und beschämend, nachzuforschen, wie das möglich war. Zunächst muß rückhaltlos anerkannt werden, daß Meyerbeer als Opernkomponist ein Virtuos war wie kein anderer. Er wollte nicht nicht nur den Effekt, er erreichte ihn auch. Er beherrscht die dazu erforderlichen Ausdrucksmittel unbedingt glänzend, und er verwendet sie unbedenklich, meisterhaft. Er kann alles. Das ist es, was blendet und besticht. Nichts ist trauriger und lächerlicher zugleich, als wenn ein braver Durchschnittskomponist, wie das bei uns allzuoft vorkommt, sich plötzlich den Anschein geben will, als sei er musikalisch ein ganz verfluchter Kerl. Das glaubt ihm dann niemand; er hat dann ganz umsonst gegen seine bessere Überzeugung gehandelt. Auf Lüge ist kein künstlerischer Erfolg zu gründen. Meyerbeer hat sich zum Franzosen nicht gelogen; er war innerlich kein Deutscher. Und so ist es ihm gelungen, die französische Oper in ihrem eigenen Geist zu erfassen und zu vollenden, nicht wie Gluck in deutschem. Und ob sie uns noch so unsympathisch ist, die Leistung als solche müssen wir anerkennen. Eine Szene wie das Nonnenballett auf dem Kirchhof im dritten Akt des „Robert" ist in ihrer Art genial. Und vortrefflich gelungen ist gerade alles das, was unser

Gefühl befremdet und beleidigt. Um so unbegreiflicher, daß wir uns so lange haben blenden lassen; wir waren eben unser selbst nicht sicher.

Einzelne Momente sind auch wirklich poetisch wertvoll. Im vierten Akt der „Hugenotten" hat das sogar Richard Wagner anerkannt, der am unerbittlichsten die Effekthascherei als „Wirkung ohne Ursache" geißelt und Meyerbeers Oper als das gerade Gegenteil eines echten Dramas brandmarkt. Wenn er als schlagendes Beispiel die Szene aus dem „Propheten" wählt, in der Johann von Leyden seine Scharen zum Sturm auf Münster anfeuert, so hat er gewiß recht, sie als rein theatralisch zu schildern und darzulegen, was für eine ganz andere Grundlage sie haben müßte, um echt zu sein und zu wirken. Aber er muß doch zugeben, daß sie sehr geschickt gemacht ist. Und mehr als theatralisch will sie ja gar nicht sein, anders soll sie gar nicht wirken. Auf tiefe Ergriffenheit legt es die große französische Oper gar nicht an. Wenn wir das von ihr verlangen, was wir von einem deutschen Kunstwerk fordern, tun wir beiden unrecht. Wir sollten endlich gelernt haben, zu unterscheiden; das allein bewahrt uns vor beschämendem Irrtum.

Nicht Meyerbeer gilt es zu verhöhnen und zu verdammen; uns selbst müssen wir ernst und streng rügen und strafen. Robert Schumann nennt ihn den „Erzklugen" und bezeichnet es als Lästerung, die „Hugenotten" neben dem „Fidelio" zu nennen, wie es oft genug geschehen ist. Entweder vom artistischen Standpunkt aus: Oper ist Oper, Musik ist Musik. Oder noch schlimmer: in echt deutscher Internationalitätsschwärmerei. Das war die Hauptursache für den Kultus, der bei uns mit Meyerbeer getrieben wurde. Nicht als Deutscher, nicht als Franzose, nicht als Italiener wurde er gefeiert. Er schien die Krone zu tragen, weil er sich über das Nationale erhob. Der alte Wahn, die alten Trugschlüsse. Das ewig erträumte Ideal schien verwirklicht: hier war einer, den keine Nation für sich allein beanspruchen durfte, weil er keiner allein gehörte, weil er die Vorzüge der drei Nationen in sich vereinigte, weil er „die" Oper schuf, in der sich alle wiederfanden. Wie sieht es denn in Wahrheit damit aus? In Deutschland geboren, hat er die Heimat verlassen, ist erst Italiener, dann Franzose geworden. Das letztere ist entscheidend; viel ist an ihm nicht hängengeblieben von deutschem und italienischem Wesen. So ist seine Oper, soweit sie stilistisch fest und einheitlich gestaltet ward, echt

französisch; deutsche und italienische Momente bringen nur Stilmischung hinein. Wer das verkennt, dem fehlt jedes sichere Gefühl. Finden wir den Rausch verzeihlich, der uns betörte, als diese raffinierteste Virtuosität des theatralischen Effekts uns verblüffte, so haben wir jetzt doch hoffentlich Ruhe und Haltung wiedergewonnen, um für unsere deutsche Kunst auf diesen Meister zu verzichten. So erklärt es sich, daß seinen Opern auf unserer Bühne nur eine kurze Zeit des Glanzes beschieden war. Jetzt sind sie schon fast vergessen; das Richtige wäre, wenn wir einsehen wollten, daß wir sie nicht aufzuführen brauchen und auch gar nicht richtig aufführen können. Wenn dagegen die Franzosen in blindtoller Wut Meyerbeer als Deutschen aus ihrer großen Oper verbannen wollten, wie es die Kriegspsychose in Paris gefordert hat, so wäre das der reine Selbstmord. Was bleibt ihnen dann, wenn sie ihn streichen? Keiner wie er hat es verstanden, was ihnen nottut, zu verwirklichen; alle Versuche, ihn zu überbieten, sind fehlgeschlagen, und nirgends sind Keime zu fruchtbarer Weiterentwicklung zu entdecken. Weder ein Wagner noch ein Verdi ist für die große französische Oper erschienen; sie wird gut tun, sich an ihren Meister zu halten, solange sie es vermag. Wir aber wollen es ihr neidlos gönnen; uns soll niemals mehr ein Meyerbeer irreführen.

Die kleineren Meister.

Es ist ein Hochgenuß, sich in die Werke unserer großen Meister zu vertiefen, eine Wonne, mit ihnen vertraut zu werden. Wir können uns darin gar nicht genug tun und laufen Gefahr, die kleineren Meister zu verkennen. Damit tun wir uns und ihnen schweres Unrecht. Klein erscheinen sie ja nur gegenüber den großen, nicht gegenüber uns. Wir brauchen sie notwendig. Wir können uns nicht dauernd auf der Höhe halten, nicht immer groß empfinden, nicht allzuviel Hochspannung ertragen. Ein gut Teil unseres Wesens bliebe unausgesprochen, wenn wir nur die Großen hätten und nicht auch die Kleineren. Sogar unsere unleugbaren Schwächen fordern Ausdruck; dann erst ist die Musik die Kunst, die das ganze Leben umfaßt. Wir machen uns lächerlich, wenn wir unseren bescheidenen Meistern mit Geringschätzung begegnen oder mit wohlwollender Anerkennung sie abfertigen: „auch ganz hübsch, auch recht brav"! Das ist der Hochmut, den wir gar nicht scharf genug rügen können, mit dem wir uns selbst ins Gesicht schlagen, der im Grunde unkünstlerisch ist und undeutsch zugleich. Lieb und wert sollen sie uns sein, die uns so freundlich ins Herz schauen und auch die Saiten klingen lassen, die nicht zum Hochgesang taugen. Das allein bewahrt uns davor, an wertlosem Zeug, an der Trivialität uns zu ergötzen, wie es nur leider allzuoft geschieht.

* * *

Wiederum kann es sich hier nicht um Aufzählung handeln; andeutende Hinweise müssen genügen. Zuerst sei Konradin Kreutzer genannt, geboren am 22. November 1780 zu Meßkirch in Baden, gestorben am 14. Dezember 1849 in Riga. Glücklich wie wenige in melodischer Erfindung, hat er den Ton getroffen, der zu Herzen geht. Einige seiner Männerquartette sind geradezu Volkslieder geworden. Sie verfallen nicht in üble Liedertafelei, in rührseligen Singsang, sondern sie singen von dem, was deutsches Gemüt warm und innig bewegt. Höherer Aufstieg blieb ihm versagt; mit seinen großen Opern hatte er kein Glück. Wunderschön ist dagegen seine Musik zu dem „Verschwender" von Ferdinand Raimund (1790—1836); das Bettlerlied

des Azur ist in seiner Schlichtheit ergreifend. Sein bestes Werk ist das „Nachtlager von Granada" (1834), Text von Braun von Braunthal nach einem Schauspiel von Friedrich Kind, der lebhaft gegen diese vermeintliche Verballhornung seiner Dichtung protestierte. Es gibt wohl kein besseres Beispiel für die Macht der Melodie als dieses harmlose Singspiel. Von irgendwelcher dramatischen Spannung ist gar keine Rede; eine sehr einfache Handlung verläuft in einer Reihe von idyllischen Bildern und lyrischen Szenen. Man sollte meinen, das wirke einförmig und uninteressant. Kreutzer hat aber eine solche Fülle von Wohllaut darüber ausgegossen, daß alle kritischen Bedenken schweigen. Gewiß, es geht nicht tief; es ist nicht mehr als ein anmutiges Spiel. Aber der ritterliche Fürst und das schöne junge Mädchen, die da einander begegnen, sind so liebenswürdig erschaut, daß wir unsere Freude daran haben müssen. Die Szene im alten Maurenschloß mit dem süßen Violinsolo ist wirklich poetisch, die maurische Romanze charakteristisch; die Bosheit und Tücke der verräterischen Hirten ist wenigstens angedeutet; und ein feiner Humor gibt Leben und Farbe. Daß Kreutzer es wagen konnte, im ersten Finale Alpenhörner, Gebetläuten und Hirtenchor zu vereinigen, ohne in Sentimentalität zu entgleisen, ist ein glänzendes Zeugnis für sein gesundes Empfinden.

* * *

Neben ihn tritt Otto Nicolai, geboren am 9. Juni 1810 in Königsberg, gestorben am 11. Mai 1849 zu Berlin, ein hochbegabter, leider viel zu früh seiner Schaffenstätigkeit entrissener Musiker. Als Organist an der Kapelle der preußischen Gesandtschaft in Rom hatte er Gelegenheit, italienische Oper zu studieren, besonders Rossini und Donizetti; beinahe schien er für die deutsche Kunst verloren. Aber 1841 wurde er Hofkapellmeister in Wien, als Nachfolger Konradin Kreutzers. Und nun beschloß er, eine deutsche Oper zu schreiben. Unerwartete Schwierigkeiten stellten sich ihm in den Weg. Mit bitterem Unmut beleuchtet er in seinem Tagebuch die damals herrschenden Zustände. „Wo soll man Textbücher hernehmen in einem Lande wie diesem, wo erstens die Dichter fehlen, die von der richtigen Anfertigung einer solchen Arbeit auch nur einen leisen Begriff haben, und wo vor allem für neue Opern nichts getan und so gut als nichts gezahlt wird? Scribe verlangt für einen neuen französischen Operntext 12 000

bis 20 000 Franks, und Deutschland gibt für eine neue Oper, samt Inschluß des Buches, entweder gar nichts — höchstens aber 500 Gulden, welches die für meine neue Oper stipulierte Summe war. Und das ist noch viel! Deutschland nimmt lieber die schlechteste italienische oder französische Oper hin, als daß es für eine deutsche Oper etwas zahlt. Somit verdient es keine deutsche Opernliteratur, besitzt auch keine und wird auch schwerlich eine erwerben, bis das Gouvernement für diesen Zweig der Kunst etwas tun wird, wie es in Frankreich und Italien geschieht. Trauriges, trauriges Los, ein deutscher Komponist zu sein." Da hat sich also seit Mozarts Klagen nichts geändert und gebessert. Es sind ja auch die Summen, die Weber bei Lebzeiten verdient hat, lächerlich gering: nachweislich aus sechs Werken zusammen 16 280 Taler und 14 Groschen, während der „Freischütz" allein in Berlin bis zur zweihundertsten Aufführung am 26. Dezember 1840 schon 94 000 Taler Reinerträgnis erbrachte.

Das ist so beschämend, daß wir es am liebsten vergessen möchten. Uns daran zu erinnern, ist aber heilsam; wir lernen da unsere großen und kleinen Meister auch von dieser prosaischen Seite aus als Märtyrer ihres Deutschtums verehren. Freilich hofften sie die Blüte deutscher Kunst aus dem Aufschwung deutschen Gefühls ersprießen zu sehen; aber das war eine böse Täuschung. Sie waren es, die uns langsam und mühsam dazu erziehen mußten, deutsch zu empfinden; sonst hätten wir heiß nach dem verlangt, was sie uns förmlich aufnötigten, bis wir fähig wurden, es zu ergreifen. Wir haben wahrhaftig keinen Grund, uns zu rühmen, daß wir es gutgemacht haben, und uns etwas darauf einzubilden, wenn wir hinterdrein, viel zu spät, den Wert ihrer Gaben schätzen lernen. Nur mit innigem Dank aus vollem Herzen können wir ihnen nachträglich nicht lohnen, sondern Abbitte leisten.

So ging es also auch hier. Zunächst wurde Nicolais italienische Oper „Il Proscritto" verdeutscht als „Die Heimkehr des Verbannten" gegeben, dann „Il Templario" ebenso als „Der Tempelritter". Er versuchte es mit einem Preisausschreiben, erzielte aber den in solchem Fall regelmäßig zu gewärtigenden Erfolg: über dreißig Einsendungen (darunter dreimal „Rienzi"!) mußte er als durchaus unbrauchbar verwerfen. Nun wählte er sich selbst einen Stoff, entwarf den Plan und fand nach vergeblichen Verhandlungen mit Siegfried Kapper und Jakob Hoffmeister, die in Vorschlägen unermüdlich gewesen waren, endlich Hermann Mosenthal (1821—1877), der ihm „Die

lustigen Weiber von Windsor" nach Shakespeare geschickt genug bearbeitete. Damit schuf er sein Meisterwerk, die Perle aller unserer heiteren Opern. Die erste Aufführung wurde aber von Wien abgelehnt; sie erfolgte am 9. März 1849 in Berlin, wo Nicolai inzwischen Kapellmeister der Hofoper und des Domchores geworden war. Das entzückende Werk errang unter Leitung seines Schöpfers unbestrittenen Erfolg; doch dauerte es für unser Gefühl unbegreiflich lange, bis es sich weiter verbreitete. Später wurden von Heinrich Proch (1809—1878) Rezitative hinzukomponiert; und so wurde es am 12. Februar 1852 in Wien und auch sonst mehrfach gegeben. Das war ein böser Mißgriff, ganz gegen die ausdrückliche Willensmeinung des Komponisten, der wohlweislich die Form des Singspiels mit gesprochenem Dialog beibehalten hatte. Es ist der alte Irrtum, zu glauben, durch Einfügung von Rezitativen könne man ein „Singspiel" zur „großen Oper" erheben. Das ist noch jedesmal mißlungen und muß mißlingen, zum Schaden des Werkes, dem man damit aufhelfen will; denn es bedeutet Stilmischung, also Stillosigkeit.

Nichts beeinträchtigt die künstlerische Wirkung so stark, als wenn die stilistische Einheitlichkeit gefährdet oder gar zerrissen wird. Wir erfahren immer wieder, wie tief wir in Deutschland im Bann der fremden Oper befangen waren, von ihrem Vorbild nicht loskamen und damit unsere beste Eigenart verdarben. Bald mußte man wieder aufgeben, was sich als verfehlt erwies; und nun hören wir „Die lustigen Weiber" überall in ihrer Originalgestalt, die ihre Lebensfähigkeit gewährleistet. Der verlockende Stoff war schon früher wiederholt komponiert worden, zuletzt 1838 englisch von William Balfe (1808—1870). Viel später (1893) hat dann der greise Giuseppe Verdi (1813—1901) die Welt mit seinem „Falstaff" überrascht, einem außerordentlich feinen und geistvollen Werk, fast mehr Kammermusik als Oper, erlesene Kost für Feinschmecker. Nicolai bietet gewiß auch viel bewundernswerte Einzelheiten, besonders in der meisterhaften Behandlung des Orchesters. Aber den Preis erringt er durch seine unerschöpflich reiche, sprudelnd frische Erfindung, durch seine hinreißende Laune und seinen goldenen Humor. So viel ausgelassen lustige, dabei aber immer geschmackvolle und charakteristische Melodie hat seit Mozart keiner verschwenderisch über uns ausgeschüttet; jede Nummer bringt neuen Reiz und neues Leben. Alles klingt so durchaus natürlich und gesund, daß es weder raffinierter Technik noch etwa

gar frivoler Berechnung bedarf, um uns zu fesseln. Unsere Bühne besitzt sehr wenig Werke, die sich mit diesem messen können. Falstaff mit seinem feisten Trinklied und seiner grotesken Liebeserklärung, die ritterlich elegant klingen soll und durch ihr Pathos unfreiwillig komisch wird; der eifersüchtige und dafür beschämte und bestrafte Fluth; die lustigen Weiber selbst, Frau Fluth mit ihrem übermütigen Temperament, Frau Reich ihr getreulich sekundierend — das ist ein Kleeblatt von unübertrefflichen Lustspielfiguren. Schwächer wirkt der verliebt schmachtende Junker Spärlich und der ebenso feige wie intrigante Dr. Cajus, der als Franzose deutsch radebrecht. Treuherzig und innig singt der junge Fenton; ganz entzückend ist die „süße Anna" in ihrem Liebreiz, ihrer Schalkhaftigkeit und ihrer Treue.

Zuletzt aber, mit dem Mondaufgang in Chor und Orchester wie in der hochpoetischen Szene, da Anna und Fenton als Oberon und Titania sich finden, steht Nicolai vor uns als echter deutscher Romantiker. Herzige Liedweise ist erklungen; ein Feuerwerk von Witz und Schabernack ist losgelassen; und nun tönt die Musik noch duftigen Märchenzauber aus in unvergleichlicher Stimmung und läßt uns ahnen, wieviel Nicolai in ernsterer Schönheit uns hätte schenken können, wenn es ihm und uns vergönnt gewesen wäre. Hier ist laute Klage berechtigt; diese reiche Begabung mußte erlöschen, ehe sie zur vollen Entfaltung gereift war. Ein Schlaganfall raffte den jungen Meister dahin, acht Wochen nach der ersten Aufführung der „Lustigen Weiber". Umso höher wollen wir das köstliche Werk werthalten, das er uns beschert hat, und die Fügung preisen, die ihm dieses Prachtstück deutschen Humors gelingen ließ.

* * *

Der dritte im Bunde ist der bescheidenste von allen. Albert Lortzing, geboren am 23. Oktober 1801 in Berlin, gestorben ebenda am 21. Januar 1851, hat in wechselvollem Schicksal alles Leid und alle Not eines deutschen Musikers erfahren, alles Künstlerelend durchkosten müssen. Nicht ganz ohne eigene Schuld, beeilen wir uns hinzuzusetzen. Aber es wäre doch gerade ihm, dem wir so unendlich viel unersetzliches Edelgut deutschen Gemüts verdanken, ein wenig mehr Freude, ein wenig mehr Sonnenschein zu wünschen gewesen. Und es wäre ihm beschieden worden, hätte er nicht als Opfer bluten müssen für undeutsches Wesen, für die Aus-

Länderei, die alles Eigene gering schätzt und darben läßt, während sie alles Fremde bewundert, feiert und mit dem Vielfachen von dem lohnt, womit ein Lortzing mehr als zufrieden gewesen wäre. Das ist alles nicht wieder gutzumachen; nur eines ist zu hoffen, daß es künftighin besser, unser und unserer Kunst würdiger sich gestalten möge, als es hier sich darstellt. Vielfach begabt, als Schauspieler, Sänger, Regisseur, Dirigent und Komponist bewährt, gehört auch Lortzing zu den bei uns so seltenen Theatertalenten. Der weite künstlerische Abstand darf uns nicht hindern, ihn neben Richard Wagner zu nennen. Im Gegenteil: wir müssen endlich gelernt haben, jede solche Erscheinung, ob groß oder klein, gebührend zu würdigen. Gute Lustspiele sind nicht häufiger als bedeutende Dramen zu finden; auch der ist ein Dichter von Gottes Gnaden, der uns erheitert und erfreut.

Lortzing war ein Poet. Alle seine Texte schrieb er sich selbst; und wenn wir sie gleich literarisch nicht hochstellen, wenn seine Verse, ganz wie seine Musik, leicht hingeworfen, mehr der glücklichen Laune des Augenblicks als ernstem künstlerischen Schaffen entströmen, wenn alles locker gefügt, nichts tief gegründet und erschöpfend gefaßt erscheint, es ist doch eine Fülle deutschen Lebens, eine heimatliche Welt, die sich da vor uns auftut, so ehrlich, so schlicht und so wahr, daß uns das Herz höher schlägt als bei mancher geschraubten Dichtung, die sich vergeblich abmüht, das vorzutäuschen, woran Lortzing sich nie gewagt hat. „In der Beschränkung zeigt sich der Meister" sagt Goethe, in der Selbstbescheidung, nicht mehr zu wollen, als er kann, nicht mehr zu geben, als er hat, vor allem aber nicht mehr zu scheinen, als er ist. Übrigens ist längst anerkannt, daß Lortzing dichterisch wie musikalisch weit über das Dilettantische hinausragt, das hochmütige Kritik ihm aufmutzen will, um ihn damit abzutun. An Mozart gemessen, bleibt er freilich klein; aber wo sind denn die Singspiele, die ihn übertreffen und ersetzen? Der Meister muß erst kommen, der ihn totschlägt; noch brauchen wir ihn notwendig neben unseren Großen. Es sieht gar nicht aus, als ob das bald anders werden sollte. Vielmehr sind seine lieben kleinen Opern so recht Prüfsteine unseres Deutschtums und Edelsteine in unserem Spielplan. Gewiß nicht alle von gleichem Werte. „Die beiden Schützen" (1837) nach einer französischen Vorlage, eine Verwechslungskomödie alten Stils, mag man ruhen lassen, obwohl sie schon viel Hübsches enthalten. Sein

„Hans Sachs“ (1840) aber wäre der Wiederaufführung wert. Das Textbuch, bei dessen Abfassung Philipp Reger (1804—1857) entscheidend tätig war, lehnt sich eng an das Schauspiel von Ludwig Deinhardstein (1794—1859) an. Es sei ruhig zugegeben, daß weder der Schusterpoet noch die Meistersinger von fern getroffen sind. Das hat erst Richard Wagner vermocht; seine „Meistersinger“ drücken schwer auf Lortzings Singspiel. Aber ganz abgesehen davon, daß Wagner ihm manchen Zug entlehnt hat, natürlich in so selbständiger Umbildung, daß wir die Quelle kaum wiedererkennen, ist der „Hans Sachs“ so reich an Frische und Munterkeit, daß es ein wahres Vergnügen ist, ihn zu hören. Einzelne Szenen, besonders die Ensembles, zeigen schon die Meisterhand. Und warm begeistert klingt die Liebe zum Vaterland hindurch und die dankbare Anhänglichkeit an den Kaiser Max I., der alles zum guten Ende führt. Ungleich bedeutender ist „Der Wildschütz“ (1842) nach dem Lustspiel „Der Rehbock“ von Wilhelm von Kotzebue (1761—1819). Die Frivolität des Originals ist wenig gemildert; aber die Musik sprudelt von Humor und Laune und weist stellenweise treffliche Arbeit auf. Die Figur der Gräfin, die immer in klassischen Zitaten spricht, ist eine Parodie auf die damals besonders in Leipzig herrschende, etwas gezwungene Begeisterung für Sophokles; Mendelssohn hatte seine Musik zur „Antigone“ geschrieben, und ihm galt eigentlich die ganze Schwärmerei, die hier als „Kokettieren mit klassischer Bildung“ gegeißelt wird. Man sieht: Lortzing hatte den scharfen Blick für die Schwächen seiner Mitmenschen, den der Humorist braucht.

Sein Meisterwerk ist „Zar und Zimmermann“ (1833) nach dem französischen Lustspiel „Der Bürgermeister von Zaandam“. Die historisch beglaubigte Tatsache, daß Peter der Große von Rußland (1689—1725), um den Schiffsbau gründlich kennen zu lernen, eine Zeitlang auf einer holländischen Werft gearbeitet hat, ist hier recht glücklich verwertet. Seltsam berührt uns freilich die Naivität, mit der dem Selbstherrscher aller Reußen die Tugenden der Güte, Milde und Menschenfreundlichkeit angedichtet werden, als wäre er ein deutscher Fürst. In seiner großen Arie, die sich heroisch gebärdet, versagt Lortzings Gestaltungskraft. Viel besser gelungen ist das kernige Zimmermannslied. Das berühmte Lied aber, in dem der Zar seine Vereinsamung auf dem Thron beklagt, weil sein undank-

Albert Lortzing

bares Volk, das er beglücken will, sein väterliches Walten verkennt, so daß ihm statt eines Denkmals in den Herzen seiner Untertanen nur eines von Stein gesetzt wird, und zuletzt wehmütig wiederholt „O selig, o selig, ein Kind noch zu sein" — das ist echt deutsche Sentimentalität, die uns ein Lächeln entlockt. Wann werden wir es einmal aufgeben, das Fremde auf Kosten aller Welt- und Menschenkenntnis zu ungunsten unseres eigenen Wesens zu idealisieren? Es ist ja geradezu rührend, wenn ein Kaiser von Rußland bei uns so verherrlicht wird! Umgekehrt wäre es undenkbar, und so ziehen wir freilich immer den kürzeren. Dagegen ist der Bürgermeister van Bett eine so originelle Gestalt, wie seit Mozart keine geschaffen worden ist. Lächerlich eingebildet, eitel auf seine vermeintliche Schlauheit, der nichts entgeht und die niemand täuschen kann, glaubt sich der Wichtigtuer berufen, den Schleier des Geheimnisses zu lüften, der sich über den Aufenthalt des Zaren breitet. Da zwei Arbeiter Peter heißen, erwischt er natürlich den unrechten, und der Chor verspottet ihn mit seiner eigenen selbstgefälligen Melodie: „O er ist klug und weise, und ihn betrügt man nicht." Das ist ein echt musikalischer Witz, stilistisch dem Leitmotiv Wagners ebenbürtig. Sehr gut ist auch der französische und der englische Gesandte charakterisiert: Chateauneuf elegant und liebenswürdig, dabei ein geriebener Diplomat, Syndham steif und borniert. Außerordentlich bezeichnend: der Franzose hat für uns immer etwas Bestechendes, der Engländer etwas unfreiwillig Komisches. Das ist auch wieder nicht geradezu falsch, aber doch recht einseitig beobachtet. Peter Iwanow, der falsche Zar, ist der typische komische Tenor, der Naturbursch, der bei Lortzing niemals fehlt; er pflegte diese Rollen mit Vorliebe selbst zu geben. Die kleine Marie endlich ist sehr anmutig und schalkhaft und braucht durchaus nicht ins bewußt Kokette verzerrt zu werden, wenn ihr auch wärmere Herzenstöne fehlen. Das Ganze ist in glücklichem Fluß gehalten und erhebt sich im Sextett zu hohem musikalischen Wert.

Ein Wagnis, dessen er sich selbst bewußt war, unternahm Lortzing mit seiner „Undine" (1845). Er fühlte es und sprach es offen aus, daß seine Kraft nicht ausreichen werde, um diesen Stoff zu gestalten. Seine Zweifel waren begründet; wer die Oper von Hoffmann kennt, sieht deutlich dessen Überlegenheit. Aber Lortzings Ehrlichkeit und Bescheidenheit trug doch reife Frucht: seine „Undine" ist nicht nur reich an Poesie, sondern überrascht auch durch stilistischen

Fortschritt. Hochdramatisch ist sie nicht gefaßt. Kühleborn ist kaum dämonisch angehaucht, höchstens in einigen wenigen Stellen, eher ironisch wie in seiner Romanze, mit der er der hochmütigen Berthalda ihre niedere Herkunft verrät, vor allem aber weich und elegisch, wie in dem rührenden Gesang, mit dem er sein Kind heimholt. Der Ritter Hugo von Ringstetten ist recht farblos in seinem Wankelmut und erst ganz zuletzt kräftiger gelungen in dem trunkenen Jubellied, mit dem er die Stimme des Gewissens übertäubt. Berthalda ist opernhaft mißraten. Die komischen Figuren des Knappen Hans und des Kellermeisters Veit würden wir gern entbehren; sie sind aber bei Lortzing unvermeidlich. Undine selbst ist zuerst recht kindisch, dann aber rührend in ihrer Hingebung und in ihrem Herzeleid. Dem wunderschönen Thema, das ihren Edelgehalt ergreifend austönt, wie dem sehr energischen, das die drohende Vergeltung schon von Anfang an verkündigt, ist geradezu leitmotivische Bedeutung verliehen: so oft das eine und das andere erklingt, ist ganz bestimmte poetisch-musikalische Wirkung erreicht. Die liebliche Undinen-Musik in zart bewegtem Rhythmus atmet romantischen Duft, am schönsten in der Szene, wenn Undine zu den Ihrigen zurückkehrt, die sie willkommen heißen und ihr Trost und Frieden zusingen nach bitterer Enttäuschung. Alles ist weicher und gemütvoller als bei Hoffmann, dafür aber auch manches schwächer. Doch kann man nicht sagen, daß dieser „Ausflug ins Romantische" durchaus mißglückt wäre. Der Ernst und der Eifer, mit dem Lortzing seine Aufgabe erfaßt hat, sind besonders sympathisch; und wenn auch in der Kunst der gute Wille niemals für die Tat genommen werden kann, so hilft er uns doch, uns vor schnellem und ungerechtem Urteil zu hüten.

Ganz in seinem Element ist Lortzing schließlich wieder mit dem „Waffenschmied" (1846). Da haben wir festen Grund und Boden unter den Füßen. Der alte Stadinger ist ein Meister seines Handwerks, ein echter, kerniger deutscher Bürgersmann, mit all seinen Tugenden und Schwächen. Es wäre ganz verfehlt, ihn rein komisch darzustellen, wenn wir auch über ihn lächeln und wenn er auch zuletzt der Geprellte ist. Sein Lied von der „köstlichen Zeit" ist zunächst freilich ein Lobpreis der Vergangenheit auf Kosten der Gegenwart; aber es ist getragen von Vertrauen auf die Zukunft und von zuversichtlichem Glauben an deutsche Kraft und Treue. Dadurch erhebt es sich unverkennbar über das

sentimentale Zarenlied und wirkt heute noch unwiderstehlich, wenn es mit vollem, warmem, edelm Ton gesungen wird. In solchem Mannesgefühl ruht die Stärke unseres Volkes, seiner eigenen Größe unbewußt, schlicht und schön, ohne Phrase und Pose. Hätte uns Lortzing nichts anderes gesungen, er müßte damit allein fortleben in unseren Herzen. Der Gastwirt Brenner, der schwäbische Ritter Adelhof, wie auch Irmentraut, die alte Jungfer, stehen viel tiefer mit ihrer Komik, die von den Darstellern allzugern ins Possenhafte übertrieben wird. Sehr hübsch ist das Doppelspiel des Grafen Liebenau, der als Geselle Konrad in des Meisters Werkstätte arbeitet, um dessen holdseligem Töchterlein nahe zu sein, und zugleich in seiner wahren Gestalt um sie wirbt, weil er ihr Herz prüfen will. Das ist nicht nur humoristisch ausgenützt, sondern auch poetisch verwertet; denn mit stillem Entzücken überzeugt er sich davon, daß das holde Kind die treue Liebe des braven Gesellen allen verlockenden Anträgen des vornehmen Herrn vorzieht. Wenn er sie dann schließlich zu seiner Gemahlin erhebt, weiß er sicher, daß sie sich von dem Glanz seines Standes nicht hat blenden lassen. Sein Knappe Georg, der mit ihm die Doppelrolle spielt, ist wieder der treuherzige Bursch, dem wir bei Lortzing überall begegnen, und bleibt als solcher ohne besondere Eigenart. Die vielumworbene Marie aber ist das lieblichste Mädchenbild, viel poetischer als ihre Namensschwester in „Zar und Zimmermann", zumal in ihrer großen Szene, in der sie sich bewußt wird, wem sie angehören will: nicht dem vornehmen Ritter, wenn sie sich's auch kindlich großartig ausmalt, eine Edelfrau zu werden, sondern dem schlichten, treuen Gesellen, der ihr ganzes Herz besitzt. Da findet Lortzing Töne, die ihn unter die wahren Herzenskündiger einreihen; und ohne auch nur einen Augenblick ins Opernhafte zu entgleisen, tönt am Schluß der Arie der Gutenachtgruß wie ein liebendes Gebet.

Verarmt und entkräftet, enttäuscht und verbittert ist Lortzing in sein frühes Grab gesunken. Nach seinem Tod erst hat man ihn geehrt, wie das leider bei uns üblich ist. Was hilft es, wenn dann Festreden gehalten und Denkmäler errichtet werden, wenn alles wetteifert in Huldigungen für den Dahingeschiedenen? Da hat man dann das traurige Gefühl: nur den allergeringsten Teil davon dem Lebenden gespendet, hätte genügt, ihm sein Leben und Schaffen, wenn nicht zu vergolden, so doch wenigstens zu erleichtern. Aber das ist das Los so vieler echter deutscher Künstler

gewesen: im Leben verkannt und unbeachtet, nach dem Tode gefeiert zu sein. Gehört das unbedingt zum Wesen deutscher Kunst? Muß der Genius leiden, um seine Schwingen zu entfalten, muß er darben, um uns königlich zu beschenken? Ob Mozart, ob Lortzing, das bedeutet also keinen Unterschied. Und dann wundern und beklagen wir uns noch, wenn einmal einer kommt wie Richard Wagner, der den Spieß umdreht und uns schonungslos entgelten läßt, was wir an seinen Kunstgenossen gesündigt haben? Sie kann er freilich nicht mehr entschädigen, nur uns züchtigen für alles Unrecht, das wir wissentlich oder unwissentlich begangen haben. Sorgen wir dafür, daß wir wenigstens bewußt keine Schuld der Versäumnis mehr auf uns laden; sie könnte sich doch einmal an uns rächen.

* * *

Und damit auch hier das Gegenbild nicht fehle, haben wir einen anderen Komponisten, der es nicht verdient, mit Beifall schon bei Lebzeiten überschüttet. Das beweist bedauerlichen Mangel nicht nur an Geschmacksbildung und Urteilskraft, sondern auch an Selbstgefühl. Blenden haben wir uns lassen, wie durch Meyerbeers große Opern, so durch die leichten und seichten von Friedrich von Flotow. Geboren am 27. April 1812 auf dem Rittergut Teutendorf in Mecklenburg, gestorben am 24. Januar 1883 in Darmstadt, kam er schon in jungen Jahren nach Paris und fand dort seine zweite Heimat; nur die Revolutionen von 1830 und 1848 trieben ihn nach Deutschland zurück. Aber immer wieder zog es ihn in die fremde Weltstadt, und so ist er als Opernkomponist Franzose. Wenn im 18. Jahrhundert deutsche Musiker nach Italien gingen, dort Opern komponierten und Italiener wurden, so ist das etwas anderes. Damals gab es ja keine andere Oper als die italienische. Nach Mozart, Beethoven und Weber aber haben wir eine deutsche, und ein deutscher Musiker kann und soll sie pflegen, sonst ist er ein Abtrünniger. Wir dürfen an das Bibelwort erinnern: „also daß sie keine Entschuldigung haben".

Aber die Pariser Oper lockt und verführt, verheißt Erfolg und Gewinn. Und das französische Wesen ist so fein und so liebenswürdig; von jeher haben unsere vornehmen Kreise es gepflegt und das Deutschtum den Bürgerlichen überlassen. Und auch diese, denen es doch so fern liegt wie nur möglich, äffen es nach und möchten sich „elegant" gebärden. Kein Wunder, daß pikante,

graziöse Musik mit leichtfaßlicher Melodie und flottem Rhythmus nach französischem Muster bestechender wirkt als schlichte, ehrlich deutsche Weise. Man soll auch mit kritischen Kanonen nicht nach Spatzen schießen; wenn aber ein Flotow einen Lortzing ausstich, so ist das eben Ausländerei und nichts anderes. Mochte er selbst Franzose werden; wir hätten ihn als solchen erkennen und anerkennen sollen, nicht aber bejubeln wie einen der Unseren.

Zwei seiner Opern sind Zugstücke geworden und scheinen es noch zu sein. Der „Stradella" (1844), Text von Friedrich (Friedrich Wilhelm Riese), ist ein überaus glücklich gewählter Stoff: die unwiderstehliche Macht des Gesanges wird gefeiert, nicht in gewaltigem Pathos, sondern herzlich und mit Humor. Die Musik ist ganz hübsch, solange Feste veranstaltet und Ständchen gebracht werden. Sie versagt in dem Augenblick, da wir mehr erwarten. Wenn der gottbegnadete Sänger so hinreißend zur Jungfrau Maria betet, daß das ganze Volk begeistert ist, daß sogar die zwei gedungenen Meuchelmörder als reuige Sünder auf die Knie sinken, da müßte eine edle Melodie ertönen, nicht nur eine dankbar gefällige. So fällt gerade der Höhepunkt ab; statt enthusiastischer Steigerung nur ganz äußerlicher Effekt. Es geht eben nicht an, mit dem Gefühlsausdruck nur zu spielen und plötzlich damit Ernst zu machen; alles mögliche kann man vortäuschen, nur nicht Wärme und Tiefe, die man nicht besitzt. Flotows Begabung liegt auf ganz anderem Gebiet. Die beiden Banditen sind meisterhaft gelungen. Das ist geistvoller Humor, musikalisch ebenso charakteristisch als natürlich; ihr Duett ist die Perle der Oper. Der Komponist hätte sich auf das fein Komische beschränken sollen; da konnte er von den Franzosen lernen. Aber er wollte auch den lyrischen Preis erringen; und da das deutsche Gemüt nicht aus ihm sprach, ersetzt er es durch triviale Sentimentalität.

Deutlicher als der immerhin annehmbare „Stradella" beweist das die „Martha" (1847), von demselben Textdichter nach einem Ballett bearbeitet. Der reine Operettenstoff. Die vornehme Lady, die sich so tödlich langweilt, daß sie, um nur endlich Abwechslung zu haben, sich auf dem „Markt zu Richmond" als Magd verdingt, ist eine Idee, die sich sehr unterhaltend hätte gestalten lassen. Wie die Dame nur ein keckes Abenteuer sucht, natürlich nicht von fern daran denkt, wirklich etwas zu arbeiten, und nun im Dienst eines Gutspächters allerlei Überraschungen erlebt, das hätte sehr lustige Szenen gegeben. Der Anfang ist auch recht

nett. Dann aber spielt eine Liebesgeschichte herein, so romantisch verzwickt, daß niemand daraus klug wird, und so komödiantenhaft gelöst, daß niemand daran glauben kann. Mitten in dieses Theater hinein singt der junge Lyonel schmachtende Weisen, die zwar einer blühenden Tenorstimme Gelegenheit geben, bestrickenden Reiz zu entfalten, aber auch nicht einen wahren, überzeugenden Ton erklingen lassen. Um aber ganz sicher zu gehen und alle gefühlvollen Herzen zu rühren, läßt Flotow im zweiten Akt das irische (nicht englische) Volkslied von der „letzten Rose" anstimmen. Damit ist es freilich gewonnen; da schmilzt alle Kritik in süßer Schwärmerei dahin; das ist ja noch schöner als das Intermezzo in der „Cavalleria rusticana" von Mascagni.

Nur ein pedantischer Schulmeister kann da Genuß und Freude stören und behaupten, ein Volkslied sei geschändet, wenn man es zu einem Operneffekt mißbraucht! Allerdings, auch deutsche Komponisten haben immer wieder geglaubt, durch Verwendung von Volksliedern volkstümliche Wirkung zu erreichen. Aber sie verfielen diesem unausrottbaren Irrtum doch im guten Glauben an den Wert und die Macht des Volksliedes; sie wollten recht gut deutsch sein und glaubten echt deutsch zu singen, wenn sie aus dem Schatz der Volksmusik schöpften. Sie bedachten nicht, daß ihr eigenes Unvermögen dadurch nur umso greller beleuchtet wird. Oder sie wollten besonders treffend charakterisieren und meinten, dazu gebe es doch kein unfehlbareres Mittel als Entlehnung der Volksweise selbst. Dabei übersahen sie, daß eine solche Einlage wie ein Fremdkörper die ganze Einheitlichkeit zerstört und als solcher peinlich empfunden wird: „Man merkt die Absicht, und man ist verstimmt". Das sind nur künstlerische Irrungen. Hier aber ist es eine respektlose Geschmacklosigkeit, die unser Gefühl verletzt. Denn Flotows Opern sind keine Kunstwerke, sondern auf den Effekt berechnete Theaterstücke; er schreibt Salonmusik für die Bühne.

Er befolgt die Grundregel der „Konversation": nichts „approfondieren", ja nichts ernst nehmen, alles nur andeuten, mit allem nur spielen, immer nur streifen, nichts erschöpfen. Zumal das Gefühl: man würde sich ja lächerlich machen, wenn man es vertiefte. An der Oberfläche gekräuselt, da kann man es ganz gut brauchen; auch diese „Nüance" darf nicht fehlen. Ein „naives" Volkslied, das ist ein sehr willkommener Gegensatz zum eleganten „Parfüm"; warum soll man sich nicht auch einmal ländlich „frisieren"? Wenn man nur Temperament und „Esprit" genug

hat, um über alles leicht und zierlich hinweg zu „voltigieren". Das ist Schillers „gallischer Sprung". Den Franzosen glückt er; auch Flotows Musik hat entzückende Stellen. Aber deutschen Geistes atmet sie nicht einen Hauch; wir sind zu schwerfällig zu solchen „Pirouetten". Auf dem Parkett des Salons rutschen wir aus. Dafür dürfen wir aber auch verlangen, daß man unser inneres Empfinden unangetastet lasse, und vor allem: wir selbst müssen es vor Entweihung schützen. Daß Flotows Melodie uns gefangen nahm, ist keine Schande; aber als undeutsch hätten wir sie erkennen sollen. Die einzige Entschuldigung ist darin zu finden, daß uns hungerte und dürstete nach Gefühlsausdruck und daß wir jahrzehntelang nicht das Echte vom Unechten unterscheiden konnten. Die zwanziger, dreißiger und vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts sind ja die Zeit, in der (nach Rossini) auch Bellini und Donizetti bei uns sich allgemeiner Beliebtheit erfreuten, eine Zeit des Tiefstands deutschen Selbstgefühls, wie sie hoffentlich nie wiederkehrt.

* * *

So sehen wir in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch unser Lied in befremdlichem Rückgang. Eine Massenproduktion setzt ein, die uns heute wertlos dünken muß, ja noch mehr: unbegreiflich nach einem Schubert. Er hatte doch den Weg gewiesen, der vor jeder Entgleisung sicherte; und wenn auch keiner ihm ebenbürtig nahen darf, auf seinem Werk hätte sich doch fortbauen lassen, um zwar nicht die Höhe, aber doch die Würde deutscher Weise zu wahren. So denken wir es uns, und es ist ein Trugschluß. Der Großmeister unseres Liedes war viel zu wenig bekannt, um „Schule zu machen"; es hat lange gedauert, bis wir nur einigermaßen mit ihm vertraut wurden. Und dann stellen wir uns die ganze Entwicklung überhaupt viel zu einseitig vor, wenn wir meinen, es brauche immer nur der Jüngere an den Älteren anzuknüpfen. Das ist schon künstlerisch nicht möglich: jeder muß etwas Eigenes, etwas Neues zu sagen haben. Darum ist jede Massenproduktion bedenklich und verdächtig. So viele Talente gibt es gar nicht; so viel schöpferische Begabung ist nicht vorhanden. Und am allerwenigsten in solcher Zeit wie nach den Freiheitskriegen.

Wir wissen, wieviel Hoffnungen da unerfüllt blieben, wieviel ehrliche Begeisterung da gelähmt wurde, wie die treuesten Vaterlandsfreunde schmerzlich enttäuscht waren. Der Geschichtsforscher zeigt uns vielleicht die Notwendigkeit solcher vorbereitenden Durchgangs-

periode; alles mußte erst reifen zum fernen Ziel. Aber so viel ist sicher: eine Blütezeit deutschen Hochgefühls ist es nicht gewesen und darum auch keine Blütezeit deutschen Hochgesangs. Schuberts bescheidene Vorläufer, die wir eben im Begriff sind neu zu würdigen, hatten es besser. Sie standen unmittelbar vor dem Aufschwung. Die Liederkomponisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind Zeugen einer Ermüdung und Verflachung, die uns wohl noch mehr erschreckt als entrüstet. Alles ohne Saft und Kraft, poetisch wie musikalisch farblos, so matt und schal, so dünn und schwach; wie konnten nur unsere Großeltern davon befriedigt sein? Sie hatten eben nichts Besseres; sie mußten vorlieb nehmen, ohne sich dessen bewußt zu sein. Und sie legten wohl ihre eigene Seele in diese seelenlose Musik. Denn freilich kommt gerade hier sehr viel auf den Vortrag an. Im Munde eines Meistersängers kann so ein altes Lied heute noch ergreifend sein.

Der Dilettant im übeln Sinn allerdings verfällt damit rettungslo- der Bänkelsängerei, und im ganzen ist und bleibt es ein sehr unerfreuliches Bild. Es genüge auch hier, einige Namen zu nennen. Franz Abt (1819—1885), Ferdinand Gumbert (1818—1896), Friedrich Wilhelm Kücken (1810—1882), auch Karl Friedrich Curschmann (1804—1841) und Heinrich Proch (1809—1878) waren wohl unter zahlreichen Genossen die fruchtbarsten und beliebtesten. Was einst entzückte, ist heute vergessen; wir könnten darüber hinweggehen und mit bedauerndem Achselzucken sagen: in Gottesnamen, es mußten eben auch alle unsere Schwächen einmal gründlich zum Ausdruck gelangen; hoffentlich sind sie für immer abgetan. Wir wollen aber doch noch einen Augenblick verweilen. Auch hier ist die Spreu vom Weizen zu sondern; es wird freilich nicht jedermann Zeit und Lust dazu haben. Aber wer sich die Mühe nicht verdrießen läßt, Tausende von Liedern durchzusehen, mag doch manches Körnlein finden, das zu seiner Überraschung, wenn nicht goldene, so doch reife Frucht birgt. Hie und da klingt anheimelnd schlicht und warm ein echter Herzenston oder eine frisch-fröhliche Weise; wie erlöst atmen wir auf bei der Erkenntnis, daß doch nicht alles verloren gegeben werden muß. Die Kinderlieder von Wilhelm Taubert (1811—1891) mögen uns Mut machen, weiterzusuchen; sie sind bis heute unübertroffen. Nur nichts Großes, nichts Bedeutendes dürfen wir erwarten; unsere Ansprüche müssen recht bescheiden bleiben. Aber das wäre ja auch gar kein Unglück; wenn nur das Kleine lieb und gut ist, es soll uns hochwillkommen sein.

Da müssen wir nun gerechterweise anerkennen, daß diese ganze Bänkelsängerei, wie wir sie verächtlich zu nennen geneigt sind, wenigstens ehrlich war. Sie bläht und spreizt sich nicht; sie macht uns nichts weis. Wie viele wollen sich und uns belügen, ihr kleines Ich hinaufschrauben zu vermeintlicher Größe! Je raffinierter die Technik, desto größer die Gefahr, desto stärker die Versuchung, durch Steigerung der Ausdrucksmittel den fehlenden Gehalt vorzutäuschen. Er ist und bleibt doch unersetzlich. Mit so einfacher Melodie und Begleitung, mit so gewöhnlicher Modulation und so einförmigem Rhythmus, wie es damals allgemein üblich war, arbeitet kein Komponist mehr. Damit ließ sich aber auch musikalisch kein X für ein U machen; es war eine Naivität, die zwar vor dem Trivialen nicht zurückschreckte, dafür aber auch nicht affektiert wurde, also von zwei Übeln immerhin das kleinere wählte. Darum wollen wir doch lieber nicht hochmütig aburteilen. Viel Rühmenswertes ist nicht zu sagen von dem Geist, der in dieser Musik herrscht. Aber es war gottlob wenigstens kein fremder; es war eigener, es war deutscher Geist. Und darum konnten dann wieder Meister kommen, die ihn erhoben aus aller Nichtigkeit zu neuem Glanz und neuer Ehre.

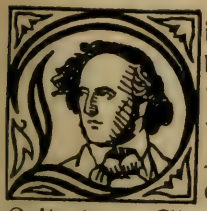
* * *

Dieselbe Erfahrung machen wir, wie im Lied, so auch auf allen anderen Gebieten der Musik: Massenproduktion ohne eigentlichen künstlerischen Wert. Es sind das die Kompositionen, die wir uns gewöhnt haben als Kapellmeistermusik zu bezeichnen. Das ist ein Spottname. Er will sagen, daß ein Musiker komponiert nicht aus innerem Schaffensdrang, weil er muß, sondern aus äußerem Anlaß, weil er soll, oder aus willkürlichem Antrieb, weil er es kann und will. Vom Kapellmeister verlangte man es; es verstand sich von selbst, daß er fähig war, geistliche und weltliche Musik zu schreiben. Das ist an sich gar nicht zu verachten. Sehr vielfach war es von praktischem Bedürfnis gefordert; er mußte einfach liefern, was man für Kirche, Konzert und Theater brauchte. Und es war schon viel gewonnen, wenn er tüchtige, saubere, formell tadellose Arbeit zustandebrachte. Das Handwerksmäßige ist das stärkste Gegenstück zum Artistischen; es ist solid, brav, bieder, sachlich. So ein komponierender Kapellmeister hielt sich für kein Genie; er tat gewissenhaft seine Pflicht, wie Schiller von seinem Tell sagt: „und fuhr redlich hin". Aber natürlich, aufgeführt wollte er werden; zu diesem Zweck hatte er ja gearbeitet. Und nun erst kam das Unheil.

Nicht nur Kapellmeister, die dienstlich dazu verpflichtet waren, schrieben „Kapellmeistermusik", sondern auch viele andere Musiker, von denen es niemand verlangte. Das Handwerksmäßige machte sich breit, ohne originelle Eigenart, ohne Schwung und Kraft, die ödeste Mittelmäßigkeit, die nur durch ihre technische Gewandtheit gedeckt war. Auf diese Musik paßt erst die wegwerfende Bezeichnung. Und die Rückwirkung blieb nicht aus. Jeder Kapellmeister hielt sich nun für berechtigt, zu komponieren, und forderte, gehört zu werden. So kam es zu einer Überschwemmung mit Werken, die nicht um ihres Wertes, sondern nur um persönlicher Rücksichten willen aufgeführt wurden und anderen, weit wertvolleren Luft und Licht raubten. In diesem Sinn ist die „Kapellmeistermusik" ein böser Auswuchs und nicht nur zu verhöhnen, sondern energisch zu bekämpfen, auch heute noch. Aber nur in sorgfältigster Scheidung wird es gelingen, den Strom einzudämmen, der unser Musikleben überflutet. Es muß Platz bleiben für jedes redliche Streben, auch wenn ihm der göttliche Funke versagt ist. Der Bedarf ist so groß, daß er nicht durch lauter Meisterwerke gedeckt werden kann. Immer besser deutsche Durchschnittsleistung als fremde Schundware; dann wird der Geschmack nicht verdorben und der Sinn für echte Kunst nicht vergiftet.

Wunderschön läßt Richard Wagner in den „Meistersingern" seinen Hans Sachs die Zunftgenossen verteidigen. „Im Drang der schlimmen Jahre" kann die Kunst nicht immer „adlig bleiben". Wenn nur bescheidene Handwerksmeister tätig sind, sie „recht nach ihrer Art zu pflegen, in ihrem Sinn sie treu zu hegen", dann bleibt sie „deutsch und wahr", bis wieder ein Großer kommt. Die Verwälschung ist der schlimmste Feind. Fragen wir nicht allein, ob künstlerisch wertvoll, ob originell und bedeutend, ob groß oder klein. Fragen wir vor allem immer wieder, ob deutsch oder undeutsch. Und fragen wir uns, streng gewissenhaft, wie wir dabei fühlen. Auch unsere kleinen und kleinsten Meister mahnen uns zu Ehrlichkeit und Treue. Lehnen wir entschieden ab, was wertlos und geschmacklos ist; seien wir sparsam mit Lob, vorsichtig mit Tadel; arbeiten wir unermüdlich daran, unsern Geschmack zu verfeinern, unser Urteil zu schärfen. Das erste und letzte Wort spricht nicht das ästhetische, sondern das vaterländische Gefühl; nur dann sind wir sicher vor beschämender Verirrung. Nicht der beste Musiker, sondern der echteste Deutsche ist berufen zum Kenner deutscher Musik.

Mendelssohn und Schumann.



Die Romantik hatte zuerst die Oper ergriffen; bald befruchtete sie das ganze Gebiet der deutschen Musik. Auf die Dramatiker folgen Lyriker; Vokalmusik und Instrumentalmusik werden romantisch. Zwei Meister führen, die wir zusammen nennen ähnlich wie Bach und Händel. Sie drücken ihrer Zeit den Stempel auf; wir dürfen von einer Epoche Mendelssohn-Schumann sprechen. Und wieder sehen wir die beiden einander befreundeten Zeitgenossen in einem inneren Gegensatz, der sich wechselseitig ergänzt, und beobachten ganz verschiedenes Lebensschicksal, wie es ihrem Wesen entspricht. Der eine vornehm, verwöhnt, vergöttert, dann unterschätzt und beinahe vergessen; der andere bescheiden, in sich gekehrt, träumerisch weltfremd, viel verkannt, nur von wenigen hochgepriesen, dann ebenso unterschätzt, aber doch nie ganz verworfen; das eine so ungerecht wie das andere. Wenn die Zeit ruhiger, unparteiischer Beurteilung jetzt gekommen ist, wird sie wohl Schumann tiefer und wärmer fassen, aber auch in Mendelssohn mehr finden als den glatten Formalisten, und auch hier zu schätzen wissen, daß wir beide Meister haben.

* * *

Felix Mendelssohn-Bartholdy, geboren am 3. Februar 1809 in Hamburg, gestorben am 4. November 1847 zu Leipzig, trug seinen Vornamen mit Recht: er durfte „der Glückliche" heißen. Als Sohn reicher und feingebildeter jüdischer Eltern genoß er die liebevollste und sorgfältigste Erziehung; seine Kindheit sonnte sich im schönsten Familienleben; seine Jugend reifte unter der mannigfachsten Anregung; er gehört zu den gebildetsten Musikern, die wir kennen. Denn in seinem Elternhaus fand er den Mittelpunkt geistigen Verkehrs; vielseitig begabt, z. B. auch für die Malerei, konnte er sich beneidenswert harmonisch entwickeln. Hemmungen, Hindernisse, Schwierigkeiten hatte er nicht zu überwinden, Kampf und Not nicht zu bestehen, Mühsal und Sorge nicht zu ertragen. So scheinen die allergünstigsten Bedingungen gegeben, und doch bargen sie die größten Gefahren für den Günstling des Glücks. Mendelssohn war eine viel zu vornehme, sittlich reine Natur, ein

viel zu edler Charakter, um bequem und nachlässig zu werden. Im Gegenteil: mit aller Gewissenhaftigkeit hat er gearbeitet, die Kunst ernst genommen und emsigen Fleiß stets als unabweisliche Forderung an sich und andere betont. Er war auch viel zu stolz, um eitel und eingebildet zu sein; sein schlagfertiger Humor wird nie verletzend. Aber er lernte nie, was man sagt, dicke Bretter bohren, sich selbst Gewalt antun, sich anstrengen, mit Energie und Konsequenz durchsetzen, was nicht leicht und angenehm zu erreichen war. In seinem Leben wie in seinem Schaffen fehlen alle Ecken und Kanten, alle Härten, alle dramatischen Gegensätze.

Das stärkste Gegenbild zu Beethoven: menschlich wie künstlerisch war er *verwöhnt*. Das war nicht seine Schuld, das war sein Schicksal. Deshalb haben wir so oft den Eindruck persönlicher und musikalischer *Glätte*, die wir als *Schwäche* empfinden und bei einseitiger Betrachtung verurteilen. So hat er 1830 die angebotene Professur für Musik in Berlin abgelehnt. Von 1833—1834 war er städtischer Musikdirektor in Düsseldorf; er gab diese Stellung auf, sobald sie ihm unbequem wurde, nicht etwa, weil er zum Theaterkapellmeister nicht taugte. Denn sein bedeutendes *Dirigententalent* ist unbestritten, soviel auch besonders Richard Wagner und Schumann an seiner Auffassung und Temponahme zu tadeln fanden. Von 1835—1841 leitete er die *Gewandhauskonzerte* in Leipzig und erhob sie zu einer nie vorher gekannten Bedeutung. Das war eine Glanzzeit für ihn wie für das berühmte Orchester; Leipzig ward ohne Frage mit einem Schlag die erste Musikstadt Deutschlands und zehrt heute noch von diesem Ruhm. Als Generalmusikdirektor in Berlin dagegen vermochte er die hochgespannten Erwartungen, die allgemein an seine Berufung geknüpft wurden, nicht zu erfüllen. Dort wurde er auf Händen getragen; hier hätte er fest zugreifen müssen, um das musikalische Leben wieder auf die Höhe zu bringen. Das war ihm nicht gegeben. Sein vertrautester Freund, *Emil Devrient*, der ihn geradezu anbetete, muß bezeugen: „Er wollte eben nur tun, was seiner Natur gemäß, und nichts darüber; seiner Natur einmal einen Stoß zu versetzen und mehr von ihr zu verlangen, als sie gewohnt sei zu leisten", war nicht seine Sache. Nun ist es eine alte, immer neu bestätigte Erfahrung, daß kein Charakter und kein Talent ohne Reibungen und ohne Selbstüberwindung zur Vollendung reift.

Jede unerbittliche Wahrheit rächt sich. So wollen wir Mendelssohn, das Glückskind, nicht verdammen, sondern bedauern, und

umso fester uns an das halten, was seine reiche Begabung trotzdem wertvoll erscheinen läßt.

Als elfjähriger Knabe wurde er durch Zelter bei Goethe eingeführt und sofort dessen Liebling. Er mußte bei jedem Besuch vorspielen, von Bach bis zu den Neueren, und wagte auch einmal den ersten Satz der c-moll-Symphonie von Beethoven. Denn er war nicht nur ein Wunderkind, sondern ein gottbegnadeter junger Musiker, dem alle Schätze echter Kunst sich erschlossen. Wohl meinte Goethe: „Die Weiber hier verderben mir den Jungen". Aber Mendelssohn ist zeitlebens von den Frauen angeschwärmt worden, ohne daß es ihn verdorben hätte; er nahm alle Huldigungen wie selbstverständlich mit liebenswürdiger Gelassenheit entgegen. Und er muß bezaubernd gewesen sein, auch für seine Freunde, wie Eduard Devrient es ausdrückt: „Es war beglückend, von Felix geliebt zu sein." Später wurde er allerdings sehr reizbar und empfindlich; das war aber kein Wunder bei seiner in jeder Beziehung zarten Konstitution. Er hat oft darüber geklagt, daß er den von allen Seiten an ihn gestellten Anforderungen kaum genügen könne. Zu seiner überreichen schöpferischen und beruflichen Tätigkeit ist vor allem noch eine umfangreiche Korrespondenz zu rechnen.

Mendelssohn ist auch als Briefschreiber Künstler; er hatte das Bedürfnis, schriftlichen Verkehr mit denen zu pflegen, die ihm lieb und wert waren, und hielt ihn aufrecht, auch wenn er sich die Zeit dazu stehlen mußte. Dazu kamen ferner in steigendem Maße gesellschaftliche Verpflichtungen aller Art. Und hier geraten wir an eine scharfe Grenze. Reisen nach Frankreich, Italien und England hatten Mendelssohns Wesen weltmännisch gereift. Zumal in England ist er gefeiert worden, wie vor ihm nur Händel. Zwar leuchtet sein deutsches Gefühl aus aller fremden Herrlichkeit heraus; vaterlandslos ist er nicht geworden. Und die schonungslosen Angriffe, die Richard Wagner in seiner heftigen Streitschrift „Das Judentum in der Musik" gegen ihn richtete, sind wohl persönlich verständlich, sachlich aber nicht begründet. Wer als Zwanzigjähriger die Matthäuspassion begeistert studiert und auswendig dirigiert, hat deutschen Geistes wohl einen Hauch verspürt. Er selbst scherzte damals, ein Komödiant und ein Judenjunge hätten die Aufführung durchgesetzt; damit meinte er sich selbst und seinen Freund Eduard Devrient. Die Berliner freilich haben später den „Judenjungen" nicht zum Dirigenten der Singakademie gewählt und ihn mit ihrem

Undank schwer gekränkt. Aber wir wollen ihrem Beispiel nicht folgen. Mendelssohn hat sich nicht nur taufen lassen; er ist ein tiefgläubiger Christ und ein deutscher Mann geworden. Aber von anderer Seite drohte Gefahr. Er feierte seine Triumphe im Salon; und wir wissen, was das heißt.

Ein Kranz schöner Frauen, ein Kreis interessanter Männer, in ihrer Mitte der gefeierte Meister. Dasselbe Bild haben wir an Weber geschaut. Hier trägt es Züge, die uns weniger sympathisch sind; sie entsprechen dem Geist der Zeit. Man war geistreich; man war begeistert; es war fein und vornehm. Aber es ging nicht allzu tief; es war nicht frei von Koketterie. Das eben ist der Fluch des Salons. Der Deutsche hatte zuviel vom Fremden entlehnen müssen, um sich elegant gebärden zu können; es ging auf Kosten der Wahrheit. Und wenn echter Gemütston erklang, so war er doch umrauscht von ganz anderen Tönen. Wirklich tiefe Befriedigung war nicht zu gewinnen; Mendelssohn selbst hat das empfunden.

Wir können es uns vorstellen, wie er dessen müde wurde, wie trotz aller Erfolge eine seelische Leere in ihm blieb. Da war es denn ein wahres Gnadengeschenk, daß er in Cécile Jeanrenaud, der Tochter eines hugenottischen (aus Frankreich ausgewanderten) Geistlichen, die Frau zu eigen gewann, die ihn verstand und ihm alles, was sein Gemüt ersehnte, in reichstem Maße schenken konnte. Still und sinnig — „mein lieblich Schweigen" nennt er sie mit einem Wort von Emanuel Geibel — stand sie neben ihm und bereitete ihm in behaglicher Häuslichkeit das Asyl, in das er flüchten konnte und in dem er den Frieden fand, der ihm in der großen Welt geraubt wurde. Darin mochte er sich geborgen fühlen, da hatte er seine wahre Heimat. Und darum ist er doch kein „Salonmensch" geworden und hat keine „Salonmusik" geschrieben, wenn auch beides gestreift ward. Und neben der reizenden Frau war es seine Schwester Fanny, verehelichte Hensel, die als guter Genius über ihm wachte und als vertrauter Kamerad sein Leben und Schaffen behütete. Ihr jäher Tod hat ihn tief erschüttert, und nur wenige Monate hat er sie überlebt. Beiden Frauen danken wir, daß er Kraft und Ruhe fand zu den Werken, die seinen Namen weitertragen werden.

Man hat Mendelssohn oft mit Mozart verglichen. Es ist dieselbe staunenswerte Beherrschung der Form und der Technik, dieselbe umfassende Vielseitigkeit. Weiter darf man aber nicht

gehen, es stimmt doch mehr äußerlich als innerlich. In der Tat gibt es kein Gebiet der Musik, das Mendelssohn nicht beherrscht hätte, mit Ausnahme der Oper. Daß er kein Dramatiker war, erkennen wir aus seinem ganzen Wesen. Er hat sich zwar zeitlebens sehr lebhaft für die Oper interessiert und immer den Wunsch gehegt, auch eine zu schreiben. Sehr viele Stoffe und Texte haben ihm vorgelegen; zu keinem konnte er sich entschließen. Eduard Devrient war trotzdem fest überzeugt, Mendelssohn sei der geborene Opernkomponist, und gab nur einem anspruchsvollen Eigensinn die Schuld. Wir urteilen anders. Daß er erklärte, nur dann einen Text komponieren zu können, wenn er davon gefesselt und befriedigt sei, finden wir selbstverständlich, wie überhaupt seine Aussprüche über Musik und Musiker alle von großem künstlerischen Ernst und vollem Verständnis zeugen.

Aber daß er den „Hans Heiling" ablehnte und dann Marschners Werk mit hohem Lob anerkannte, beweist klar, daß er recht hatte, keine Oper zu komponieren. Unbewußt wehrte sich sein Genius gegen die unlösbare Aufgabe. Und als er zuletzt die „Lorelei" von Geibel annahm, war es eben der Lyriker, nicht der Dramatiker, der aus ihm sprach; die vorhandenen Bruchstücke bestätigen es. Schön poetisch wäre es geworden, aber kein echtes Bühnenwerk. Das soll uns nicht hindern, dramatische Schlagkraft in manchen seiner Werke anzuerkennen, so schon in der Kantate „Die erste Walpurgisnacht" von Goethe (1831), vor allem aber im „Elias" (1846). Die gewaltige Gestalt des Propheten ist mit alttestamentlicher Leidenschaftlichkeit verlebendigt; seine große Szene mit den Baalspriestern ist ein Meisterstück. Aber erstens hat das alles nichts mit der szenischen Darstellung zu tun, und zweitens erweisen einzelne dramatische Stellen noch nicht die Befähigung zur Oper. Wir haben das bei Schubert erkannt und werden es bei Schumann wieder finden. Aus dem nämlichen Grunde bleibt Mendelssohn auch als Symphoniker weit von dem Ideal entfernt, das wir seit Beethoven uns gebildet haben. Seine schottische Symphonie in a-moll op. 56 (1842) ist tadellos gebaut und enthält sehr viel wunderschöne Musik; aber Kraft und Wucht vermissen wir trotz aller Anläufe dazu, und die elegischen Themen bleiben uns die liebsten. Wir brauchen deshalb nicht in den immer wiederholten Vorwurf einzustimmen, Mendelssohn sei so sentimental. Ziehen wir die Grenze scharf, so scheint sie uns allerdings oft bedenklich gestreift; man

spricht von „musikalischem Zuckerwasser". Das ist die Schwäche der ganzen Zeit. Geschmackvolle Wiedergabe wird sie nicht vertuschen, aber mildern können, so daß sie zwar Schwäche bleibt, aber nicht den Gesamteindruck beherrscht.

Sein Bestes gibt Mendelssohn nicht in großer Form, sondern in kleiner. Die „Lieder ohne Worte" sind echte Klavierpoesie. Man hat sich auch über diese Bezeichnung lustig gemacht; sie ist aber ganz zutreffend. Es ist deutsche Liedweise, wie bei Schubert, hie und da süßlich, schwärmerisch, meistens aber in ihrer Schlichtheit schön und ergreifend. Nur muß so ein kleines, anspruchsloses Stück auch wirklich poetisch, das heißt ohne jede virtuose Manier, gespielt werden. Auch unter den Liedern mit Worten findet sich manche Perle, besonders unter denen im Volkston. Nicht nur das vielgesungene „Es ist bestimmt in Gottes Rat" ist aus der Tiefe und Innigkeit deutschen Gemütsempfindens heraus gesungen; wir sollten sie alle kennen. Freilich bleibt der Ausdruck auch oft stecken in dem konventionellen Mittelmaß, das uns kalt läßt. Ähnlich ist es auch mit Mendelssohns Kirchenmusik: neben wahrhaft religiösen, rührend frommen Weisen stehen kühle, nur formell befriedigende, als hätte sie einer geschrieben, der mit dem Herzen unbeteiligt bleibt. Ebenso geteilten Eindruck haben wir dann, wenn die Tonsprache sich stärker belebt, wie in den Klavierkonzerten, der Kammermusik und den Orchesterwerken. In den langsamen Sätzen blüht melodischer Reichtum auf, der über das bloß Gefällige und Anmutige zum Innigen und Ergreifenden führt. In den schnellen Eckſätzen herrscht eine Leidenschaftlichkeit, die uns oft nur wie Erregung anmutet, nicht aber wie echtes Pathos. An der Grenze der tragischen Größe machen sie halt. Damit müssen wir uns abfinden, wenn wir nicht ungerecht sein und uns selbst allen Genusses berauben wollen.

Es spricht doch ein Poet zu uns. Seine Ouvertüren zum „Sommernachtstraum" (1826), zu „Meeresstille und glückliche Fahrt" (1828), zur „Fingalshöhle" oder den „Hebriden" (1830) und zur „Schönen Melusine "(1833) sind entzückende Dichtungen. Von der dritten hat das sogar Richard Wagner anerkannt; von der ersten meint er allerdings, sie zeige mehr schwirrende Mücken als tanzende Elfen. Aber ihre Selbständigkeit gegenüber Webers „Oberon" ist doch unverkennbar, obwohl die gleichzeitig entstandenen Meisterwerke ein Motiv notengetreu gemeinsam haben. Und in der später vervollständigten

Nach Orig.-Aufn. v. Franz Hanfstaengl, München

Robert Schumann

Musik zum „Sommernachtstraum" (1843) bleibt das Intermezzo einer der schönsten Hornsätze, die wir kennen; der Hochzeitsmarsch in seinem festlichen Glanz und der ironische Trauermarsch zum Tod des Pyramus zeigen gleichvollendete Kunst der Charakterisierung wie der groteske Rüpeltanz.

Von besonderem Interesse sind Mendelssohns Versuche, zu altgriechischen Dramen neue Musik zu schaffen. Er schrieb sie zur „Antigone" (1841) und zum „Oedipus auf Kolonos" (1845) von Sophokles. Da fällt es uns nicht schwer, nachzuweisen, daß sie eine stilistische Irrung bedeuten. Da wir von griechischer Musik so gut wie gar nichts wissen, können wir nicht verlangen, daß sie buchstäblich echt getroffen sei. Jede neue Musik wird tatsächlich ungriechisch ausfallen. Aber Gluck hat nach unserer Überzeugung den Geist der Antike wiedergetönt in seiner majestätischen Erhabenheit. Mendelssohn schreibt ganz ehrlich so wie er empfindet; und das mutet uns nichts weniger als klassisch an, sondern romantisch. Denn es ist von derselben fließenden Weichheit getragen, die sein ganzes Schaffen kennzeichnet. Und von einer Vermählung der Romantik mit der Antike, wie sie oft versucht worden ist, kann hier so wenig die Rede sein wie in den Oratorien „Paulus" (1836) und „Elias" (1846).

Vielmehr ist es ein Widerstreit von Form und Ausdrucksgehalt, den wir störend empfinden, weil beide einander bedingen sollen, um zu befriedigen. So zeigen es uns schon Mendelssohns Sonaten und Symphonien: die Form ist gewahrt, aber die Themen wollen nicht recht dazu stimmen. Die freiere Form der poetisierenden Ouvertüre ist viel glücklicher. Zu Sophokles nun ebensolche Musik zu schreiben, erscheint uns als widersinnig. Und für das Oratorium hat Händel ein für allemal die stilistische Norm festgelegt. Mendelssohn sucht sie festzuhalten, vermischt sie aber durch Einführung des Chorals mit dem Charakter der Kantate Johann Sebastian Bachs, führt den Erzähler wieder ein und läßt in Arien und Chören Weisen ertönen, die zu solchem Stoff nicht taugen, selbst wenn er ein Fugato anwendet. Wir erkennen klar: die Beherrschung aller Form und aller Technik tut's nicht allein; der Geist ist es, der den Gehalt bestimmt. Und dieser Geist ist bei Mendelssohn nicht stark und frei; es ist nicht deutscher Geist in seiner Vollkraft. Um wahrhaft klassisch zu sein, müßte er größer und bedeutender sich entfalten; um echt romantisch zu wirken, müßte er wärmer und innerlicher sprechen.

Aber diese Schwäche begründet seine Eigenart, weil sie sich ehrlich kundgibt, ohne nach der einen wie nach der anderen Seite hin etwas vorzutäuschen. Der Wert der Form und der Formbeherrschung wird dadurch nicht herabgemindert; das Heiligtum des deutschen Gemüts bleibt unentweiht. Wir vernehmen keinen verletzenden Mißlaut. Was Mendelssohn geschaffen hat, ist nicht überwältigend, nicht hinreißend; er ist keiner von den Großen. Aber er ist und bleibt ein Meister. Und wir, die wir so gern als Kenner uns rühmen, müssen auch ihm unsere Ohren und Herzen öffnen; er hat uns vieles zu sagen, was uns nottut und wohltut, daß wir es nicht missen möchten in dem Vollklang unserer deutschen Musik.

* * *

„Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!" möchten wir ausrufen, wenn wir uns zu dem Meister wenden, der engverbunden und doch scharf getrennt neben Mendelssohn steht. Da müssen wir uns wohl eher hüten vor schwärmerischer Begeisterung, zumal wenn wir das Glück haben, noch jung zu sein. Denn hier ist der Künstler, der allen Zauber der Romantik klingen und singen läßt; und das sind Töne, die das Herz betören.

Robert Schumann, geboren am 8. Juni 1810 in Zwickau, gestorben am 29. Juli 1856 in der Heilanstalt Endenich bei Bonn, trägt den Ehrennamen des Poeten unter den Musikern. Ähnlich wie Weber fesselt er uns zunächst nicht als Komponist, sondern als hochbegabter, reichgebildeter, interessanter und bedeutender Mensch. Seine Dichternatur leuchtet aus seinem ganzen Leben und Schaffen. Schon als Gymnasiast hat er nicht nur einen literarischen Verein mit seinen Kameraden begründet, sondern auch schon eine Ästhetik der Tonkunst geplant und eine Rede über die innige Verwandtschaft der Poesie und Musik ausgearbeitet. Spät erst, nach langen Zweifeln und Kämpfen, hat er sich entschlossen, Musiker zu werden, und selbst bekannt, daß er die Folgen lebenslang verspüren mußte. Als er aber im Jahre 1834 die „Neue Zeitschrift für Musik" ins Leben rief, da ließ er brausend den Ruf erschallen: „Greift an, daß es besser werde; greift an, daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme!" Das war ein Schlachtruf gegen die Verflachung und Verödung, in der damals alles zu versanden drohte; das war die Mahnung zur Umkehr, zur Selbstbesinnung, zur Begeisterung. Das heilige Feuer, schon halb

erloschen, sollte wieder entzündet werden; den Kampf sollte es gelten gegen Philister aller Art, gegen jede unkünstlerische Regung, gegen alles kunstfeindliche Wesen. Und ein Streiter Gottes ist Schumann geblieben lebenslang; alle seine Schriften legen Zeugnis ab von dem heiligen Eifer für das Echte und Wahre, der ihn beseelte. Wie Dichtungen lesen sie sich noch heute, nicht wie Lehrbücher. Denn es war ein schöpferischer Geist, der aus ihnen sprach, einer, der es nicht nur muß und will, sondern auch kann und verwirklicht. Das ist Schumanns Romantik: eine reine Seele, ein Feuergeist. Er selbst hat sich am allertreffendsten gezeichnet in dem Zwiespalt seiner Natur: er ist als „Florestan" leidenschaftlich in Sturm und Drang, als „Eusebius" träumerisch und sinnig. Nie ist es ihm gelungen, ein „Meister Raro" zu werden, im Leben nicht und nicht im Schaffen. Nie hat er die harmonische Vollendung erreicht, um die er Mendelssohn beneidete.

Nie ist er Klassiker geworden, auch da nicht, wo er es mit aller Anstrengung versuchte. Das ist's ja gerade, was seine Erscheinung so einzig macht: dieser Zwiespalt begründet seinen Reichtum. Es ist nicht wahr, daß er jemals den Idealen seiner Jugend entsagte und den Flug seines Genius lähmte im Streben nach unerreichbaren Zielen; es ist nicht wahr, daß er sich von der Romantik zum Klassizismus bekehrt hat. Alter ist er geworden, aber nicht alt. Abgestreift hat er, was der Jugend allein gehört und geziemt, den Überschwang und das Übermaß. Geklärt und geläutert ist er hervorgegangen aus jeder Feuerprobe, die er bestehen mußte. Aber jung ist er geblieben, bis der finstere Dämon, der sein Leben und Schaffen bedrohte, ihn in die Nacht des Wahnsinns riß. Wollen wir wirklich den schwarzen Schleier, der sich über sein Ende breitet, zurückziehen über sein ganzes Lebenswerk? Weil wir wissen, daß er geisteskrank geworden ist, wollen wir darum daran zweifeln, ob er jemals gesund war?

Das wäre Lästerung. Wir lassen uns leicht zu Trugschlüssen verleiten, wenn wir von den Tatsachen allein ausgehen, die uns zufällig bekannt sind. Wer es nicht weiß, hört er es aus Schumanns Musik, liest er es aus seinen Schriften, daß er krank war? So roh dürfen wir es nicht fassen. Ja, bedroht war er vom Unheil, schon lang, bevor es ausbrach. Sein Körper hätte viel widerstandsfähiger sein müssen, um der seelischen Erregung nicht zu unterliegen, die keinen inneren Frieden kannte. Aber ganz kennen müssen wir ihn, diesen Romantiker von Gottes Gnaden, nicht

nur seine süß innige Schwärmerei, sondern auch seine kernige Frische und seinen köstlichen Humor. Es wird wenig helfen, auf seinen Lieblingsdichter Jean Paul zu verweisen; den lesen wir ja nicht mehr. Er selbst muß uns führen und überzeugen. Und wenn wir uns nun führen lassen, ohne Vorurteil, mit empfänglichem Gemüt, dann überzeugt er uns auch; darum braucht uns nicht bang zu sein.

Schumann wollte sich zuerst zum Pianisten ausbilden, bis er im Übereifer des Übens sich einen Finger lähmte und infolgedessen auf die Virtuosenlaufbahn verzichten mußte. Das Klavier ist sein Lieblingsinstrument geblieben, dem er seine köstlichsten Geheimnisse anvertraute. Bis zu seinem op. 23 hat er ausschließlich Klavierwerke geschaffen. Es ist einseitig, nur in diesen seine Originalität und Meisterschaft anzuerkennen; aber das ist unbestreitbar: in seiner Klavierpoesie ist der junge Romantiker wahrhaft genial; da spricht er seine ureigenste Sprache. Sie ist nicht leicht zu verstehen; das fühlte er selbst am allerbesten und widerriet sogar wiederholt den Vortrag in der Öffentlichkeit. Der große Konzertsaal ist auch nicht der Raum, in dem ihr Zauber wirkt. Wie Schumann am Flügel in der Dämmerstunde geträumt und gedichtet hat, so sollte es möglich sein, ihn auch zu spielen. Er ist zu intim für unseren Musikbetrieb. Dann aber brauchen wir keine programmatische Deutung; nicht von außen ist diese Seelenmusik zu fassen; nur inneres Miterleben darf ihr nahen. Ihm erschließt sie ihren Reichtum, nicht Schwärmerei allein, nicht nur Lust und Leid eines liebenden Herzens, sondern auch männliche Kraft und siegreichen Humor. Schumann liebte Klara Wieck (1819—1896), die Tochter seines Lehrers, des hervorragenden Musikpädagogen Friedrich Wieck (1785—1873), der die geniale Begabung des ihm anvertrauten Jünglings sofort erkannt und ihm durch sein gewichtiges Zeugnis ermöglicht hatte, dem Studium der Rechtswissenschaft, zu dem er gezwungen werden sollte, zu entsagen und Musiker zu werden. Klara war ein Wunderkind und wurde die erste deutsche Pianistin. Und sie war Schumanns Ideal und wurde seine Frau, der Schutzgeist seines Lebens und Schaffens. Wer sie gekannt hat, der weiß, warum ihr gehuldigt worden ist wie einer Königin. Denn königlich war ihre Erscheinung und ihr Spiel, königlich ihr Dulden und ihr Kämpfen um den geliebten Mann, königlich ihr Heldenmut, der nach kurzem Glück in langem Leid ausharrte, um das Lebens-

werk dessen zu retten, den ein grausames Geschick ihr jäh entrissen hatte.

Wir hätten ihn nicht ohne sie, sie teilen den Kranz: Robert und Klara sind untrennbar und unsterblich. Der Vater verweigerte dem unberühmten jungen Musiker sein Kind, das er zu glänzendem Künstlerlos erzogen haben wollte. Jahrelang wahrten sie einander die Treue und trotzten aller Anfechtung. Denn Wieck ließ kein Mittel unversucht, um ihren Herzensbund zu zerreißen, und scheute selbst vor boshafter Quälerei und gehässiger Verleumdung nicht zurück. Aber Klara blieb standhaft, und Robert klagte um sie in seinen Tondichtungen. Das ist der Inhalt seiner Klavierpoesie; die fis-moll-Sonate op. 11 ist schon „Klara zugeeignet von Florestan und Eusebius" (1835); den ersten Satz der großen C-dur-Phantasie op. 17 deutet er selbst als „eine tiefe Klage um Klara" (1837); und wo wir freundliche und innige Weisen vernehmen, ist es ihr holdes Bild, das ihn und uns umschwebt. Und wie die Wogen seines Gefühls, so schwanken die Tonwellen auf und nieder; auch in den Stücken, die dem Titel nach es nicht ahnen lassen, wie der „Carnaval" op. 9 oder der „Faschingsschwank aus Wien" op. 26, klingt Sehnsucht und Herzensnot durch allen Übermut hindurch. Klara war die heroischere, Robert der weichere; er war aber auch in dem ungleichen Kampf zur passiven Rolle verurteilt.

Sein tiefes Dichtergemüt offenbaren uns die „Kinderszenen" op. 15 (1838). Das sind nicht Schilderungen des Kinderlebens an sich, sondern nach Schumanns Erklärung Rückblicke eines Erwachsenen auf die eigene Kinderzeit; sie klingen wie Erschließung eines Paradieses der Seligkeit. Viel später erst entstand als Gegenstück das „Album für die Jugend" op. 68 (1840); das soll man Kindern vorspielen und von ihnen spielen lassen, wenn sie dazu vorgebildet sind. Beide Werke zeigen so reines Verständnis für die Kinderseele, wie nur ein deutscher Poet es besitzen und austönen kann. Das ist, richtig verstanden, die Naivität, die Kindlichkeit, die Schumann, der geistvolle Mensch und Künstler, sich zeitlebens bewahrt hat. Von hier aus erschließt sich uns seine ganze Poesie, seine reiche Phantasie, die ihn zwar die Grenze der Eigenwilligkeit berühren läßt, immer aber in ihrer Eigenart zugleich ihre Berechtigung und Überzeugungskraft trägt. Nur sind wir nicht immer fähig und gestimmt, uns ihr hinzugeben; so köstliche Gaben wollen mit Andacht empfangen und mit Vertrauen erwidert sein.

Das Jahr 1840 brachte die Entscheidung. Vater Wieck war noch halsstarriger als Leopold Mozart; seine Einwilligung zur Vermählung mußte gerichtlich erzwungen werden. Am 12. September fand die Hochzeitsfeier statt. Und nun ist es, als ob ein lang gehemmter Strom losbräche aus der beklommenen, endlich frei aufatmenden Brust des Glücklichen, der die Geliebte zu eigen gewonnen hat: eine Fülle der herrlichsten Lieder ergießt sich aus seinem überreichen Herzen. In dem einen Jahr 1840 sind es 126 Lieder und Balladen; nur das Jahr 1849 mit 52 kommt noch einmal nahe. Da tut sich eine Welt vor uns auf, so reich und schön, daß wir es gar nicht fassen können. Und wir haben sie auch bis heute nicht erschöpft, trotz der bequemen und billigen Ausgaben. Die berühmtesten und dankbarsten Lieder kennen wir wohl alle; aber wir sollten weiterblättern und nichts übersehen. Dann fiele auch unser Urteil weniger einseitig aus. Wie bei den Klavierstücken finden wir hier die ganze Romantik: schwärmerisch, innig, leidenschaftlich, zart, träumerisch, phantastisch, aber auch frisch, heiter, kräftig; Poesie und Humor in allen Farben. Blühende melodische Erfindung ist getragen von reicher Harmonisierung, belebt von wechselnden Rhythmen; es ist erst eine viel später auftretende Schwäche Schumanns, eigensinnig und einförmig an einem launischen Rhythmus festzuhalten. Ebenbürtig ist das Klavier der Singstimme vermählt, doch ohne sie zu erdrücken; wunderbare Vor-, Zwischen- und Nachspiele dichten das Lied aus.

Der Gesang ist bald mehr deklamatorisch, bald mehr lyrisch; aber kein rezitativischer, kein arioser Anklang stört die deutsche Weise. Schumann war mit Schubert wohlvertraut; hat doch er die große C-dur-Symphonie „freudeschauernd" in Wien entdeckt und der musikalischen Welt neu geschenkt. So war er berufen, das deutsche Lied zu pflegen wie kein anderer und aus seinem Urquell tausend goldklare Bächlein weiterzuleiten zu unserem Entzücken. Auch sein Kunstlied wurzelt im Volkslied; den Volkston trifft er so sicher und so selbstverständlich, daß wir daraus allein schon die Gewißheit gewinnen, wie gesund er war und schöpferisch naiv. Denn keiner Reflexion gelingt der überzeugende Ausdruck: „Nun sang er, wie er mußt'; und wie er mußt', so konnt' er's" sagt in Richard Wagners „Meistersingern" Hans Sachs von dem jungen Walther von Stolzing; es ist Urbegabung, die zur Meisterschaft sich steigert.

Dann wandte sich Schumann der Instrumentalmusik

zu. Und nun haben wir nicht mehr den Eindruck so unmittelbar genialen Schaffens wie in seiner Klavierpoesie und seinen Liedern. Man hat immer wieder behauptet, er habe Form und Technik nicht beherrscht. Seine Sonaten, Kammermusikwerke und Symphonien sind stilistisch angefochten, besonders seine Instrumentation ist scharf getadelt worden. Wir wollen Mängel und Schwächen nicht verkennen, aber anders erklären. Der Lyriker erfindet nicht symphonisch und kann deshalb auch nicht frei und groß gestalten. Das hat uns schon Schubert gelehrt. Aber wenn er sich zusammenstrafft, gelingt ihm doch überraschend Herrliches. Das Klavierquartett op. 47 und das Klavierquintett op. 44 streiten mit dem Klavierkonzert op. 54 um den Preis. Die B-dur-Symphonie op. 38 nennt Schumann selbst „in feuriger Stunde geboren". Wundervoll sind die lyrischen langsamen Sätze; in den raschen Eckſätzen braust es von Feuer und Leben. Wiederum echteste Romantik. Freilich scheint die klassische Form nicht unbedingt durch den Ausdrucksgehalt erfordert; aber erst in späteren schwächeren Werken geraten beide in Widerspruch.

Schon die C-dur-Symphonie op. 61 dünkt uns ungleich: der erste Satz ritterlich stolz, dann aber „kapriziös", das Adagio himmlisch, der letzte Satz zu locker gefügt. Dem Lyriker kann ein glücklicher symphonischer Wurf gelingen; dauernd vermag er sich nicht auf der Höhe zu behaupten. Aber auch die Es-dur-Symphonie op. 97 enthält einen weihevollen es-moll-Satz, der uns unwillkürlich in den Kölner Dom führt; sie heißt ja die „rheinische" und bewegt sich zumeist in heiteren Weisen. Die d-moll-Symphonie op. 120 imponiert geradezu auch dem verwöhnten Kenner durch die Fülle und Schönheit ihrer Themen, durch die Energie und Konsequenz ihrer Gestaltung, durch die Mannigfaltigkeit ihres Ausdrucks. Gegenüber dem wehmütigen langsamen Satz, der wie ein altes Volkslied klingt, die sprühenden Geigenfiguren im ersten, der übermütige Humor im dritten, und nach einer ganz wunderbaren, phantasievollen Überleitung der siegreiche letzte, der an den Anfang des Werkes anknüpfend es hinreißend zu Ende führt — wer will noch sagen, Schumann habe Form und Technik nicht beherrscht? Sogar eine Neuerung fordert er: die vier Sätze sollen ohne Pause gespielt werden, wie das cis-moll-Quartett von Beethoven. Er durfte es wagen; denn es war in innerlicher Einheitlichkeit, nicht in äußerlicher Willkür begründet. Schumann selbst hat es sich verbeten, „Beethoven der zweite" genannt zu

werden; er wollte kein Zweiter sein, sondern er selbst. Und für einen Ersten hat er sich nie gehalten und ausgegeben; denn auch bei ihm war echter Stolz mit edler Bescheidenheit gepaart. Wir aber wollen ihm die Ehre geben, die ihm gebührt: er hat die Instrumentalmusik mit Romantik erfüllt, ohne ihr Gewalt anzutun; so tritt er neben unsere Klassiker.

Noch höheres Ziel galt es zu erreichen, Vokalmusik und Instrumentalmusik in *großen Werken* zu verbinden. Wenn das gelang, so war es die Krone. Sagen wir es gleich: restlos gelungen ist es nicht. Aber gerade wenn wir Schumann recht kennen, staunen wir umso mehr, daß der romantische Lyriker auch da, wo seine Kraft zu versagen droht, noch so viel Bedeutendes geschaffen hat. Der Poet wirkt Wunder, und der Musiker wird von ihm getragen.

Nicht alles ist für die Bühne bestimmt. Wir nennen „*Das Paradies und die Peri*" op. 50 (1843) ein Oratorium; es ist aber teils erzählend, teils lyrisch gehalten, und nur stellenweise sind die handelnden Personen redend eingeführt. Die stilistische Zerrissenheit ist die Schwäche des Werkes, das damit zugleich der Steigerung entbehrt. Die Dichtung nach „*Lalla Rookh*" von *Thomas Moore* (1780—1852), dem *schottischen* Poeten, von dessen Liedern Schumann zwei besonders reizende komponiert hat, behandelt eine schöne orientalische Sage. Die Erschließung des Paradieses ist an die Bedingung geknüpft, „des Himmels liebste Gabe" darzubringen; nicht das im Heldenkampf für die Freiheit vergossene junge Blut, nicht der letzte Seufzer der treuen Braut, die mit dem Geliebten stirbt, die Reuetränen des bußfertigen Sünders sind es, die der Peri die Pforten der ewigen Seligkeit öffnen. Schumann war begeistert von dieser zarten, keuschen Poesie; er war auch wie kein anderer berufen, sie auszutönen. Die Romantik geht bis an die Grenze; aber ihre Herzensinnigkeit bewahrt sie vor süßlicher Sentimentalität. Anmut und Liebreiz, ein unnennbarer Zauber von echter Idealität umweht uns, und wir brauchen uns nicht zu schämen, wenn wir davon ergriffen sind. Viel schwächer ist „*Der Rose Pilgerfahrt*" von *Moritz Horn* (1815—1874); nur einzelne Szenen sind entzückend, und der Jägerchor gehört zu den Perlen seiner Gattung.

Ein gewaltiges Wagnis unternahm Schumann mit der Komposition einzelner *Szenen* aus *Goethes* „*Faust*". Das ewige Werk hat von jeher die Musiker gereizt; und gar mancher hat es versucht, seine schwache Kraft an ihm zu messen. Bekanntlich

Nach Orig.-Aufn. v. Franz Hanfstaengl, München

Clara Schumann

hat Goethe selbst genau angegeben, wo er die Mitwirkung des Orchesters oder des Chors wünschte; dadurch war es von vornherein gerechtfertigt, daß man sich bemühte, seinen Anforderungen zu genügen. Eine befriedigende Lösung der musikalischen Frage wird so wenig gelingen wie der anderen schwierigen Probleme, vor die sich jeder gestellt sieht, der den „Faust" aufführen will. Schumann hat an die Bühne gar nicht gedacht. Er verlangt nicht einmal, daß die von ihm komponierten Szenen immer vollständig wiedergegeben werden. Sie bilden kein Ganzes; der Romantiker hat diejenigen ausgewählt, die seinen Genius musikalisch befeuerten. Das erscheint auf den ersten Blick als reine Willkür, wie eine Bilderreihe. Zuerst entstanden (1847—1848) sind die jetzt in der dritten Abteilung vereinigten Schlußszenen vom zweiten Teil des „Faust"; später (1849—1850) wurde die erste Abteilung mit den drei Gretchen-Szenen aus dem ersten Teil und die zweite hinzugefügt, die bis zu Fausts Tod führt; erst ganz zuletzt (1853) die Ouvertüre. Es ist also leicht zu behaupten, daß wir nur Bruchstücke vor uns haben. Sie sind auch sehr ungleichwertig; und es ist eine starke Übertreibung, wenn man rühmt, Schumanns Musik habe uns erst das wahre Verständnis für Goethes „Faust" erschlossen.

Aber unter allen, die Faustmusik geschaffen haben, ist er der ebenbürtigste Poet. Von dem Franzosen Hektor Berlioz und Franz Liszt ganz zu geschweigen, die der urdeutschen Dichtung mit undeutschem Empfinden gegenüberstanden, und mit Ausnahme von Richard Wagners „Faustouvertüre" reicht weder die ältere noch die neuere Faustmusik, soviel Schönes und Wertvolles sie auch gibt, an Schumanns Tondichtung heran. Fausts Erblindung, sein Tod und seine Verklärung sind so wundervoll dargestellt, daß Hermann Kretzschmar mit Recht sagen kann, man begreife nicht, woher ein Mensch das alles genommen habe. Geist und Herz haben es geschaffen; der deutsche Romantiker singt alle Wunder dichterischer Phantasie in seelenvollstem Ton, der Himmel und Erde liebend umfaßt. Es ist eine Schande, daß dieses herrliche Werk nicht durch zahllose Aufführungen in allen deutschen Landen verbreitet wird, daß es vielmehr ernste Kunstfreunde genug gibt, die es noch nie gehört haben. Wie lange soll noch unschätzbares Edelgut dem Volk vorenthalten bleiben, dem es gehört und aus dessen innerstem, tiefstem Leben es geschöpft ist? Freilich, Goethes „Faust" hat sich ja von Gounods „Margarete" ins Schlepptau nehmen lassen müssen! Man hat sich über die französische

Oper als eine freche Verballhornung ganz unnötigerweise entrüstet. Uns traf die Schuld und die Schmach! Denn die deutsche Dichtung war so wenig bekannt, so selten aufgeführt, daß der Theaterbesucher zunächst das Original gar nicht im Kopf hatte und die fremde Neubearbeitung mit dem verwechseln konnte, was er undeutlich im Bewußtsein trug. Nun ist es besser geworden und reinliche Scheidung vollzogen. Goethes „Faust" in irgendeiner, womöglich in eigener Bearbeitung zu geben, ist der Ehrgeiz unserer Bühnen geworden. Es wäre höchste Zeit, auch die Unterlassungssünde gegen Schumann zu tilgen und seinen Faustszenen einen Ehrenplatz einzuräumen, wenn unser Konzertbetrieb Anspruch erheben will auf künstlerischen Ernst und vaterländische Ehrenhaftigkeit. Ob wir es wohl erleben werden, was da nottut?

Für die Bühne schuf Schumann die Musik zum „Manfred" von Lord Byron (1788—1824); eine szenische Darstellung erfolgte allerdings erst am 23. November 1863 in Leipzig. Das Werk ist in den Jahren 1848—1849 komponiert, nicht in der Zeit, da mit den „melancholischen Fledermäusen" zum erstenmal der Dämon des Meisters Haupt bedrohte, sondern in dem auf schwere Erkrankung und glückliche Genesung folgenden Aufschwung zu neuer Kraft und größter Schaffensfreudigkeit. Es ist also ganz falsch, im „Manfred" krankhafte Beziehungen finden zu wollen; der Romantiker steht hier auf voller Höhe. Wie seine Musik sich zur Dichtung verhält, ist schwer zu sagen; denn diese leidet unleugbar bei aller psychologischen Feinheit an einer Unklarheit, die ihre Grundidee verschleiert. Daraus erklärt sich der Vorwurf, Schumann habe Byron gar nicht verstanden. Das mag anderen auch so gehen. Aber der deutsche Poet hat ein tragisches Bild erschaut, das er mit allen Schauern geheimnisvoller Ahnung wiedertönt; das ist sein Manfred. Die Ansprache an Astarte nach ihrer Beschwörung, der Abschied von der Sonne, der von Schumann hinzugedichtete Schluß mit dem versöhnenden Klostergesang offenbaren die ganze Originalität seiner Dichterkraft. Solche Musik ist nie zuvor erklungen. Die vorhergehenden mannigfaltigen Schilderungen der Natur und der Geisterwelt zeugen von lebhafter Phantasie, wirken aber doch mehr äußerlich. Mit der melodramatischen Fassung müssen wir uns abfinden; warum Manfred nicht ebensogut singen könnte wie Faust, ist nicht einzusehen. Nun muß sich der Schauspieler abmühen, zur Musik zu sprechen; eine besondere

Virtuosität hat sich dafür ausgebildet, ohne unsere stilistischen Bedenken zu zerstreuen.

Wie Mendelssohn, so hat auch Schumann sich lange mit Opernplänen getragen; es befinden sich „Die Nibelungen" darunter und „Der Wartburgkrieg". Sein „Theaterbüchlein" (1847—1850) enthält treffende Bemerkungen und Urteile. Daß er Richard Wagner weder menschlich noch künstlerisch verstand, ist sehr begreiflich; doch hat er sich viel weniger befangen gezeigt als Mendelssohn. In ihren Zielen standen sich die beiden Meister viel näher, als sie selbst es ahnen konnten. Denn in dem Lyriker Schumann war ein dramatisches Ideal zu voller Klarheit herangereift. Mendelssohn wünschte einen Opernstoff „deutsch und edel und heiter", entweder „ein nationales Ereignis oder Märchen" oder „einen rechten Grundcharakter" (wie im „Fidelio"). Und er meinte, „es müßten darin recht frische, vaterländische Chöre und allerlei feurige und süße und stille Arien und Einzelgesänge nur so miteinander wetteifern"; mit dem allem glaubte er „in ein paar Monaten eine rechte Opernpartitur zusammenschreiben" zu können. Das ist der Lyriker, der das Entscheidende kaum von fern erkennt. „Das Beste dazu fehlt, der Faden, an den sie gekettet werden müssen." Eben die dramatische Idee des Ganzen! Und darum blieb alles Suchen nach passendem Stoff und Text vergeblich. Schumann dagegen wollte „ein Stück Lebensgeschichte, rein deutsch, jeder Takt dramatisch". Und er war sich auch klar über den deutschen Stil: kein Rezitativ, einheitlich szenische Gliederung, höchstens noch einzelne lyrische Ruhepunkte; also Abkehr vor dem fremden Vorbild, der italienischen Nummernoper, und neue Fassung im einzelnen wie im ganzen.

Das berührt sich so nahe mit Richard Wagner wie vorher nur Webers „Euryanthe", die Schumann enthusiastisch preist und offenbar in ihrer ganzen Bedeutung würdigt. Aber hier verfiel er nun auch der gleichen Irrung in seiner Wahl, als er sich für die „Genoveva" entschied. Nach Ludwig Tieck (1773—1853) und Friedrich Hebbel (1813—1863), der die Bearbeitung seines Dramas zur Oper ablehnte, dichtete er sich seinen Text selbst und glaubte damit das gewonnen zu haben, was ihm vorschwebte. Ohne uns Richard Wagners höhnendes Urteil zu eigen zu machen, müssen wir es tief bedauern, daß Schumann geradeso wie Weber die dramatische Unmöglichkeit des ganzen Stoffes nicht erkannte. Die rührende Legende hätte sich aber immerhin

erträglicher gestalten lassen, als es hier geschah. Unbegreiflich muß es uns erscheinen, daß Schumann die empörend rohen Szenen im zweiten Akt, wie das freche Burggesinde in Genovevas Schlafgemach eindringt, sich von ihrer vermeintlichen Schuld überzeugt und die Wehrlose in den Kerker schleppt, in sein so hochpoetisch gedachtes Werk aufnehmen konnte. Auch die Figur des Pfalzgrafen Siegfried bleibt matt, trotz der ritterlich frischen Weise, mit der er die Rückkehr in die Heimat feiert. Der tragische Kern der ganzen Handlung ist überhaupt nicht erfaßt; er ruht nicht in Genovevas, sondern in Golos Schicksal. Die edle Dulderin singt wunderbar innige, tief empfundene Weisen; ihr Gebet zu Anfang des vierten Aktes gehört zu dem Ergreifendsten, was wir besitzen. Aber sie bleibt rein leidend; und solche Passivität ist lyrisch, nicht dramatisch. Golo dagegen ist von unseliger Leidenschaft zu der seiner Obhut anvertrauten Gemahlin seines fürstlichen Gebieters ergriffen; er kann sich nicht bezwingen; er küßt die Ohnmächtige und verrät mit diesem Frevel seine Ritterehre. Fortan hat er nicht Rast noch Ruhe mehr im Bewußtsein seiner Schuld und in dem verzehrenden Drang seiner sündigen Begierde.

Und wie die gütige Herrin ihn auffordert, das Volkslied „Wenn ich ein Vöglein wär'" mit ihr zu singen, da bricht es in ihm aus mit unwiderstehlicher Gewalt; er stürzt ihr zu Füßen und bekennt ihr seine Liebe. Meisterhaft ist der Übergang von der schlichten Volksweise in die rasende Sprache der Leidenschaft getroffen. Mit überlegener Hoheit weist Genoveva den Unbesonnenen zurück; leider schleudert sie ihm dann, weder poetisch noch vornehm, die demütigende Beleidigung ins Gesicht: „Zurück, ehrloser Bastard!" In diesem Augenblick geht eine furchtbare Veränderung in ihm vor. Bleich, bebend, unheimlich starr schaut er ihr nach und schwört mit einem leise zischenden Fluch Rache für den Schimpf, Verderben der Grausamen, die ihn ins Herz getroffen hat. Das ist mit einer dämonischen Ausdruckskraft gestaltet, die uns erschauern läßt. Die Singstimme deklamiert frei in abgerissenen Lauten; im Orchester tönt ein grollendes, drohendes Thema, das in der Folge leitmotivisch wiederkehrt. Die kurze Szene ist ebenso packend wie stilistisch hervorragend gelungen. Hier setzt das Golo-Drama ein. Fürchterliche Rache brütet er aus: die Vergewaltigung der Genoveva ist sein Werk; dem Pfalzgrafen überbringt er selbst die Kunde von ihrer angeblichen Untreue, allerdings auf so unwahrscheinliche, ja unmögliche Beweise gestützt, daß wir nicht begreifen,

wie sie überzeugen können. Dann aber, mit todbringender Vollmacht versehen, überliefert er die immer noch Heißgeliebte, die ihn als Retter verschmäht, dem Henker und jagt verzweifelt in wilder Flucht von dannen. Warum ist das nicht folgerichtig entwickelt und kräftig herausgearbeitet? Golo handelt nicht frei; er ist nicht Herr über sein Tun. Er gehorcht den Einflüsterungen eines dämonischen Weibes, das Schumann offenbar in Anlehnung an die Eglantine in Webers „Euryanthe" gestaltet hat. Margaretha, Golos Amme, wegen ihrer teuflischen Bosheit aus dem Schloß verwiesen, schleicht in dem Augenblick herbei, da er Genoveva küßt, gewinnt als einzige Mitwisserin seiner Schuld Macht über ihn und treibt ihn höhnend und schmeichelnd, verführerisch, unwiderstehlich, weiter auf der Bahn der Frevel. Dann aber finden wir sie wieder als Hexe, die in einem Zauberspiegel den Pfalzgrafen Trugbilder schauen läßt, um ihm die letzten Zweifel an Golos Anschuldigungen zu rauben. Schließlich ereilt sie das Strafgericht; sie muß dem betrogenen Gatten alles gestehen und ihn zur Rettung der armen Genoveva zurückführen.

So ist auch ihre sehr scharf angelegte Charakteristik zerrissen und vermag die Schwäche in Golos Haltung weder zu rechtfertigen, noch zu ersetzen. Und so kommt es, daß in dem ganzen Werk trotz aller Meisterzüge im einzelnen die Energie und Konsequenz, die das Drama erfordert, nicht erreicht wird. Die „Genoveva" bleibt wie die „Euryanthe" ein interessanter Versuch mit unzulänglichen Mitteln. Wohl ist der Stil von jedem opernhaften Anklang frei; statt des fremden Rezitativs herrscht deutsche Deklamation, statt Nummern haben wir Szenen. Aber in dem Bestreben, jeden Satz ausdrucksvoll zu erschöpfen, geht Schumann zu weit; und so paradox es klingt: die Verschwendung von melodischen Sätzen und Sätzchen wirkt einförmig und ermüdend. Man könnte von „unendlicher Melodie" sprechen, wie sie Richard Wagner vorgeworfen wird; kräftige Gegensätze sind darin ertränkt. Dennoch ist die Oper so reich an poetischen und musikalischen Schönheiten ersten Rangs, daß sie unbedingt unserem Spielplan neu gewonnen und erhalten werden müßte, wenn er die edelsten Zeugnisse deutschen Geistes bewahren soll.

Im Herbst 1844 war Schumann nach Dresden übergesiedelt, um sich von schwerem Nervenleiden, das er sich durch Überanstrengung zugezogen hatte, zu erholen. Nur kurze Zeit war er Lehrer für Komposition und Partiturspiel an der Musikschule

in Leipzig gewesen; er taugte zum Professor so wenig wie Mendelssohn. Ihm fehlte die Selbstsicherheit, wie diesem die Geduld. In der sächsischen Hauptstadt fand er stilles Behagen und anregenden Verkehr; doch mußte die treue Clara mit feinem Takt zwischen dem immermehr scheu und weltfremd in sich gekehrten Künstler und der gesellschaftlichen Sitte und Forderung vermitteln. Belebende Kunstreisen unterbrachen wohltätig die aufreibende schöpferische Tätigkeit; eine hatte ihn sogar bis Petersburg geführt. Und noch einmal schien die alte Spannkraft wiedergewonnen: das Jahr 1849 ist das reichste an Kompositionen aller Art. Schumann übernahm nach Ferdinand Hiller (1811—1885) die Leitung der Dresdener Liedertafel und gründete 1848 einen Verein für gemischten Chorgesang; ja er dachte sogar daran, nach Mendelssohns Tod, der ihn tief erschütterte, als Dirigent der Gewandhauskonzerte berufen zu werden, und nach Richard Wagners Verbannung hielt er sich für befähigt, als dessen Nachfolger an der Hofoper zu wirken. Er hat also offenbar an seiner Dirigentenbegabung nicht gezweifelt.

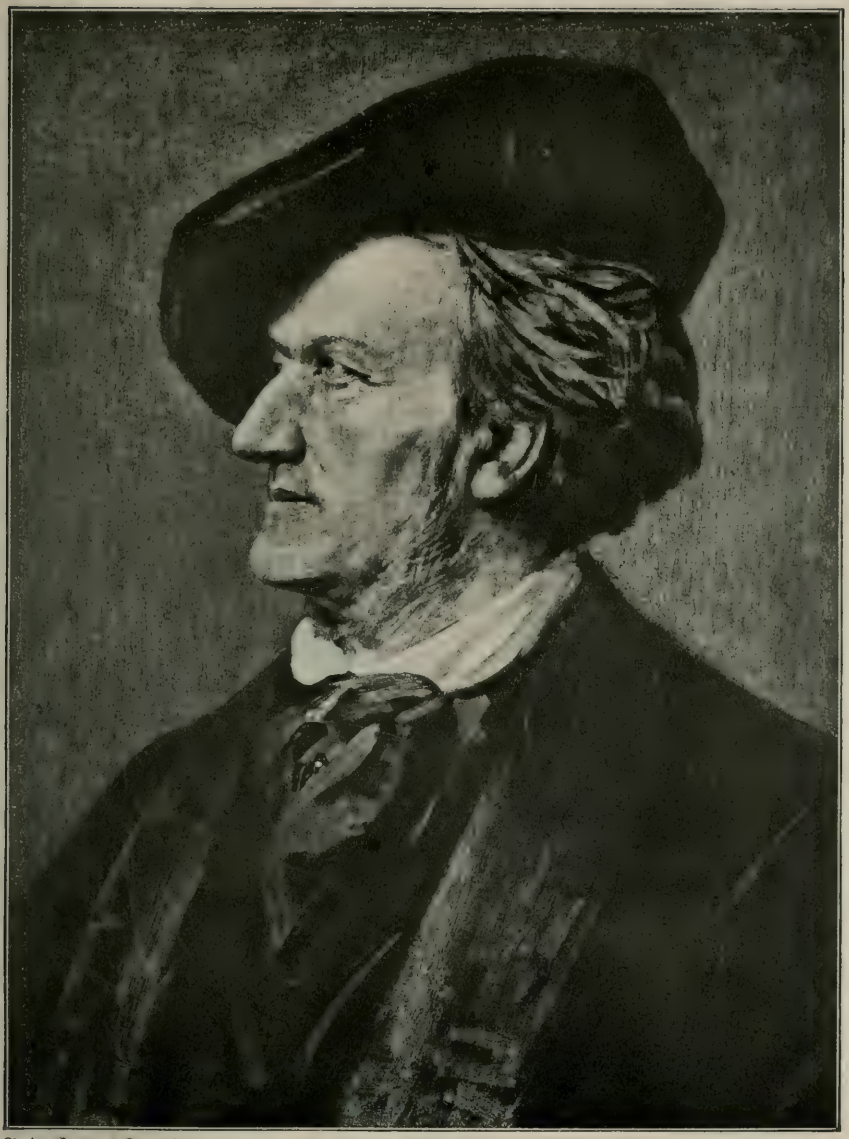
So nahm er 1850 die Stelle eines städtischen Musikdirektors in Düsseldorf an und fühlte sich zuerst in dem neuen Wirkungskreis außerordentlich wohl. In seiner romantischen Neigung, an Vorbedeutungen und Beziehungen aller Art zu glauben, die er mit Weber teilte und die bei so manchem Künstler bis zum Aberglauben gesteigert zu beobachten ist, war es ihm nur peinlich, daß sich dort eine Irrenanstalt befand; er schreibt selbst, er müsse sich „sehr vor allen melancholischen Eindrücken solcher Art in acht nehmen". Er fühlte deutlich, was ihm drohte, und kämpfte tapfer dagegen an, um nicht jäh von seinen „sonnigen Höhen" herabgestürzt zu werden. Mit großen Ehren wurde er empfangen. Sie haben ihm, dem nunmehr berühmten hochangesehenen Meister, überhaupt nicht gefehlt. Die Universität Jena hatte ihm schon 1840 den Doktorhut verliehen, auf den er großen Wert legte, nicht aus persönlicher Eitelkeit, sondern weil diese Auszeichnung an Musiker selten verliehen wurde und darum den Stand und die Kunst selbst in aller Augen ehrte. Eine besonders herzliche Huldigung (mit Fackelzug) bereitete ihm seine Vaterstadt bei dem Musikfest 1847, in dessen Mittelpunkt der Gefeierte stand. Nun erfrischte ihn das heitere rheinische Leben; große Pläne tauchten auf. Der bedeutendste war das Oratorium „Luther", das Richard Pohl (1826—1896) ihm dichten sollte und das er wie Händels

„Israel in Ägypten", aber „in neuen Bahnen", echt volkstümlich zu gestalten gedachte. Zur Verwirklichung dieser herrlichen Idee kam es nicht; seine Kraft begann zu erlahmen. Jetzt, in den Werken der letzten Jahre, ist die Abspannung unverkennbar, und das Vollbringen hält mit dem Wollen nicht mehr Schritt. Noch einmal brachte ihm seine Reise nach Holland, eine Schumann-Woche in Leipzig und das einunddreißigste niederrheinische Musikfest in begeisterten Huldigungen die jedem echten Künstlerherzen wohltuenden, ja unentbehrlichen Triumphe, die ihm beglückend zeigten, daß sein ideales Schaffen nicht unverstanden blieb.

Dann aber faßte ihn der Dämon. Zwangsvorstellungen quälten ihn; Sinnestäuschungen und Lähmungserscheinungen traten auf. Das Dirigieren wurde unmöglich, weil er mitten darin apathisch in sich selbst versank. Die geheimnisvolle Kraft, die den Willen des Dirigenten auf die Ausführenden mit zwingender Gewalt überträgt, hatte er nie besessen; poetische Auffassung vermag sie nicht zu ersetzen. Er mußte von seinem Amte weichen. Die Krankheit steigerte sich unheimlich rasch, bis der Unselige am 27. Februar 1854 einen Selbstmordversuch unternahm, indem er sich in den Rhein stürzte. Noch einmal dem leiblichen Tode entrissen, war er doch seelisch gebrochen. Nicht geisteskrank im buchstäblichen Sinn des Wortes, sondern von tiefster Melancholie umnachtet, todmüd, aber unausgesetzt seinen Idealen zugewandt und bis zuletzt künstlerisch tätig, fand er in der Heilanstalt des Dr. Richarz die sorgsamste Pflege, bis ein sanfter Tod ihn endlich erlöste. Was er gelitten, was seine Clara erduldet hat in diesen langen $2^1/_2$ Jahren seelischer Qual, das spricht so tief ergreifend aus seinen Briefen und ihren Tagebuchblättern, daß keine Schilderung es ausmalen kann. An seinem Grabe müssen wir klagen: „O welch ein edler Geist ist hier zerstört!"

Aber alle Klagen sind und bleiben unwürdig und unfruchtbar, wenn sie nicht ausklingen in das Hohelied des Dankes und in das Gelöbnis der Treue. Den Meister ehren wir in seinen Werken; wir danken ihm, wenn wir sein Vermächtnis erfüllen. Was hat Schumann uns hinterlassen? Das Edelgut deutscher Romantik. In seiner Musik tönt aller Reichtum unseres Gemüts. Unsere romantischen Dichter, Chamisso, Eichendorff, Heine, Kerner, Lenau, Rückert, sie leben in seinen Weisen. Das Zauberreich der Herzenspoesie hat er uns erschlossen. Aber nicht zu süßer Schwärmerei, zu schwelgerischem Selbst-

vergessen. Auch er, der träumerische Phantast, tritt vor uns hin mit strenger sittlicher Forderung; auch sein Ethos ist ernst und echt. Als Hohepriester waltet er im Heiligtum der Kunst; dem Unberufenen wehrt er den Eintritt. Was er als Mann bewährt, im Leben wie im Schaffen, das bezeugt er in seinen Briefen und Schriften, uns allen zur Mahnung und zum Heil, wenn wir fähig sind, ihm zu folgen. Seine wundervoll ehrlichen und unerbittlich wahrheitsliebenden Lehren sollten die Bibel jedes musikalischen Deutschen sein, von den leicht hingestreuten Gedankensplittern („Aphorismen" und „Aus Meister Raros Denk- und Dichtbüchlein") bis zu den „Musikalischen Haus- und Lebensregeln", die über jedem Klavier in Glas und Rahmen prangen müßten als tägliches Morgen- und Abendgebet. Und als er zum letztenmal (1853) die Feder ergriff, um seinen Lieblingsjünger Johannes Brahms als einen Berufenen anzukündigen, da rief er uns allen die prophetischen Worte zu: „Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Schließt, die ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend." Soll dieser Segen uns beglücken? Wollen wir dem großen „Davidsbund" angehören, der einst, nur „im Kopf seines Stifters" bestehend, von Schumanns Phantasie ins Leben gerufen ward? Wofür der junge Brausekopf glühte, der Meister hat es erfüllt: die Poesie der Kunst ist wieder zu Ehren gekommen. Heil uns, wenn wir seines Geistes einen Hauch verspüren, daß er uns begeistere, daß wir ihm Treue halten, daß er auch uns grüße als „starke Streiter" für das deutsche Ideal.



A. d. Corpus Imaginum d. Phot. Ges., Berlin-Charl.

Richard Wagner

Richard Wagner.

Die Gesamterscheinung des Künstlers, der die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrscht, ist hier nicht zu fassen. Nach allen Seiten hin hat er durch sein Leben und Schaffen anregend und aufregend gewirkt; es fragt sich, ob wir ihn überhaupt hier einreihen sollen. Denn der leidenschaftliche Dramatiker und große Romantiker lehnte es schroff ab, als Musiker zu gelten; Dichter wollte er heißen. Das ist leicht mißzuverstehen. Wie Gluck stand er im Kampf gegen die Operntradition; so hat auch er die Poesie zur Herrscherin erhoben. Um das Verhältnis von Poesie und Musik in seinem Idealdrama recht klar zu kennzeichnen, verglich er es mit einer Ehe, viel schärfer, als Emanuel Geibel es einmal angedeutet hat; und in dieser Ehe gab er der Poesie die Rolle des zeugenden Mannes, der Musik die des liebend gebärenden Weibes. Sie sollte durchaus nur Ausdrucksmittel sein, nicht Selbstzweck. Es ist ihm ja auch ebenso wie Gluck vorgeworfen worden, er habe die Musik wesentlich in ihren Rechten verkürzt, in ihrer Entfaltung gehemmt; sie sei Dienerin geworden, wo sie Herrscherin war. Anderseits wird immer wieder behauptet, seine Musik entscheide den Erfolg seiner Dramen; ihre Macht erweise sich siegreich, entgegen seiner eigenen Theorie. Dieser Widerspruch muß zu lösen sein. Erinnern wir uns an Nietzsches Wort, die Tragödie sei aus dem Geist der Musik geboren. Das darf auch von dem „Gesamtkunstwerk" des Bayreuther Meisters gelten. Er selbst bezeugt uns, ehe er daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Szene zu entwerfen, sei er bereits in dem musikalischen Duft seiner Schöpfung berauscht. Das ist ganz dasselbe, was wir von Mozart gehört haben, nur anders ausgedrückt.

Der Tondichter schafft als Wortdichter. Hier sind sie in einer Person vereinigt. Hier kann also das, was Mozart forderte, erfüllt werden. Der Text wird von dem gestaltet, in dem die Musik schon lebt; es ist undenkbar, daß beide miteinander in Widerstreit geraten, daß ein schlechter Dichter „des Komponisten seine ganze Idee verdirbt". Nun dürfen wir aber auch unter dem „Dichter", der hier gemeint ist, nicht den Wortdichter allein verstehen, sondern eben den Wort- und Tondichter in einer Person. Das ist

allerdings etwas ganz anderes als der „Musiker" schlechthin. Aber es ist nicht der zurückgedrängte oder gar verleugnete, sondern der Musiker auf der Höhe des Dramatikers, also Mozart, nicht Gluck in der höchsten Potenz. Denn er begnügt sich nun nicht, die Oper zu reformieren; er schiebt sie ganz beiseite und gibt sich selbst ein neues Stilgesetz. Und da er ein deutscher Künstler ist, so vollendet er den Sieg des deutschen Geistes in der dramatischen Musik. Nicht dadurch, daß seine Texte besser und seine Melodien schöner sind, sondern dadurch, daß er beide einheitlich gestaltet. Und wie bei Mozart die Musik, nicht der Wortlaut des Textes die Idee offenbart, so ist seine Wortdichtung musikalisch durch und durch und erst in Verbindung mit der Musik zu würdigen. Man hat sie rein literarisch gewertet; das ist ganz falsch; den Anspruch hat er selbst nie erhoben. Und man hat seine Musik opernmäßig gefaßt und ihn als Opernkomponisten beurteilt; das war ebenso falsch und mußte ihn entrüsten. Und doch war es begreiflich. Man war es ja gar nicht anders gewohnt; man wollte gar nichts anderes haben. Wenn er selbst seine Texte verfaßte und sich dabei als Poet erwies, so nahm man das gern hin; nun sollte er nur auch recht schöne Musik dazu schreiben — dann hatte man eine gute Oper. Freilich schien irgend etwas in dieser leichten Rechnung nicht zu stimmen.

Er mußte halb scherzend, halb klagend erfahren, daß Dichter seine musikalischen Fähigkeiten gelten ließen, Musiker seine dichterischen; das bedeutet eine Ablehnung über Kreuz. In seiner stürmischen Ungeduld, das ihm vorschwebende Ziel zu erreichen, forderte er dabei zuviel vom Publikum und der Kritik. Gewiß war er sich des rechten Weges wohl bewußt und ist ihn gegangen mit beispielloser Energie und Konsequenz. Aber auch sein Weg führte durch das Überkommene zum Eigenen, vom Alten zum Neuen, von der Oper zum Drama. Nur wenige konnten folgen. Unleugbar begann er als Opernkomponist; und nun war es zuviel verlangt, auch vom willigen Hörer, ebenso rasch, wie er selbst empfand und schuf, vorwärts zu schreiten in der Erkenntnis. Jedes neue Werk verwirrte den, der eben erst daran war, das vorhergehende zu begreifen. Wir brauchen gar nicht alle Dummheit und Bosheit zu kennen, die sich gegen ihn stemmte; die Macht der Gewohnheit allein genügt, um zu erklären, warum man sich so lange gesträubt hat, seine Originalität anzuerkennen. Wer alt genug ist, erinnert sich genau, daß man bis zum „Lohengrin" alles o p e r n m ä ß i g genoß.

Bis dahin ging es noch zur Not so an. Es waren zwar keine

Nummern mehr, sondern schon Szenen; aber in jeder bot sich irgendein lyrischer Ruhepunkt, der mit einer Opernnummer verwechselt werden, nach dem man sogar applaudieren konnte, wie es üblich war. Der ältere Theaterbesucher kann heute noch angeben, wann dies geschah, ein untrügliches Zeichen für die allgemein herrschende opernmäßige Auffassung. Bei dem „Tristan" freilich war das nicht mehr tunlich; darum wurde aber auch dieses Werk ganz besonders heftig angefeindet. Mit den „Meistersingern" ging es schon wieder besser; da gab es Lieder und Chöre. Und noch aus dem „Ring des Nibelungen" suchte man sich eine ganze Anzahl von einigermaßen abgeschlossenen Stücken heraus, die man bequem in alter Weise genießen konnte, und nahm alles andere wohl oder übel in den Kauf. Der „Parsifal" ist erst so spät allgemein zugänglich geworden, daß er wie überhaupt eine Ausnahmestellung einnimmt.

Im Laufe der Jahrzehnte sind wir alle zur Vernunft erzogen worden und wissen jetzt, daß das „Gesamtkunstwerk" keine Oper ist. Wir hören mit anderen Ohren und können so genießen und urteilen, wie es früheren Generationen versagt blieb. Darauf dürfen wir uns nichts einbilden; lange genug hat es gedauert. Es droht uns eine andere Gefahr. An Stelle des Mißverständnisses, dann der wachsenden Begeisterung ist jetzt auch diesem Meister gegenüber eine kühlere Anteilnahme getreten. Als er neu war, verblüffte er und reizte zum Widerspruch; jetzt scheint er schon beinahe zu veralten. Noch sind seine Werke Kassenstücke; noch werden die Aufführungen bejubelt. Aber doch nicht mehr mit der hinreißenden Überzeugung wie sonst, doch mehr in objektiver Anerkennung als in unmittelbarem Erlebnis. Und die Wiedergabe läßt nur allzusehr Wärme und Poesie vermissen; gerade die vermeintlichen Feinheiten, die in Künsteleien ausarten, beweisen den Mangel echten inneren Zusammenhanges mit dem Kunstwerk. Das mag unvermeidlich sein nach der neuesten Entwicklung. Aber wir dürfen uns keiner Täuschung hingeben: diese Dramen stehen und fallen mit dem Enthusiasmus, der sie geschaffen hat und immer neu lebendig werden läßt. Wenn die lodernde Flamme erlischt, sind sie verloren. Denn sie weisen einen Gipfel und eine Grenze zugleich. Es ist der vorläufige Abschluß für die deutsche Romantik; die „Mumifizierung zum Klassiker" wäre gleichbedeutend mit Vernichtung.

Richard Wagner, geboren am 22. Mai 1813 zu Leipzig, gestorben am 13. Februar 1883 in Venedig, hat in seinem unsteten

wechselvollen Leben, das ihn zwischen der Heimat und der Fremde hin und her riß, erst als Sechzigjähriger Frieden gefunden und das ersehnte Asyl eigener Häuslichkeit. Nach kurzer Tätigkeit als Theaterkapellmeister in Magdeburg, Königsberg und Riga kam er 1839 nach Paris, um die große Oper und damit auch die deutsche Bühne zu erobern. In drei schweren Leidensjahren voll innerer und äußerer Enttäuschungen und Demütigungen erwachte er zum Bewußtsein seines Deutschtums. Als die Annahme seines „Rienzi" in Dresden ihn in die Heimat zurückführte, sah er zum erstenmal den Rhein, „den alten Grenzenhüter der Germanen", wie Schiller ihn nennt, und „mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue". Er wurde, wie einstens der von ihm vergötterte Weber, sächsischer Hofkapellmeister, brachte nach dem „Rienzi" den „Fliegenden Holländer" und den „Tannhäuser" zur Aufführung, bearbeitete Glucks „Iphigenie in Aulis", dirigierte Beethovens neunte Symphonie, leitete die Liedertafel und hatte eben den „Lohengrin" vollendet, als er sich durch seine Beteiligung an der Revolution der Jahre 1848/49 seine Stellung verscherzte und aus Dresden fliehen mußte.

Es schien unbegreiflich, daß er es so wenig verstand, das Glück, das ihm in den Schoß gefallen war, dauernd zu sichern. Und viele haben es ihm als unerhörten Hochmut ausgelegt, daß er gereizt und unzufrieden war, nachdem er erreicht hatte, was Hunderte erstreben, ohne daß es ihnen zuteil wird. Er sagt, ihm habe die Natur einen nie zufriedenen Geist gegeben, und nennt sich selbst einen Zuchtlosen. Beides müssen wir erfassen, um ihn zu verstehen. Sein Ehrgeiz kannte keine Schranken; aber er war getragen von künstlerischer Idealität. Seine Person und sein Werk sind eins, kein anderer hätte es vollbracht. Wir brauchen seine Schwächen nicht zu beschönigen, seinen Charakter nicht zu idealisieren. Er ist der Mann der äußersten Extreme; darum haben menschlich wie künstlerisch die einen für ihn geschwärmt, die anderen ihn verurteilt. Eines ist sicher: er meinte es ehrlich. Ein anderer hätte volles Genügen gefunden an den Erfolgen in Dresden; ihn trieb es weiter. Es befestigte sich in ihm die Überzeugung, daß er doch nur als Opernkomponist gefeiert, daß seine ureigenste Idee nicht begriffen werde. Es sollte ja schon der „Tannhäuser" keine Oper mehr sein, sondern ein Drama. Und weil er sich in den felsenfesten Glauben hineinsteigerte, die Verwirklichung seines Ideals sei unmöglich, solange die bestehenden Verhältnisse in Staat und

Gesellschaft es ihm verwehrten, die Bühne ihrer wahren Aufgabe dienstbar zu machen, trug er kein Bedenken, den Umsturz zu wünschen, um bei einer Neuordnung aller Dinge auch das Theater auf ganz veränderter Grundlage aufbauen zu können. Das hat ihn dazu geführt, sich der aufständischen Bewegung anzuschließen.

Nicht politische Erwägungen etwa zugunsten der Republik statt des Königtums! Er war gar kein politischer Kopf; Staatsverfassungen an sich waren ihm gleichgültig. Ihm war es nur darum zu tun, sein Drama zu verlebendigen. Was sich dem hindernd entgegenstellte, galt ihm als feindliche Macht. Er hätte Minister oder Könige gestürzt, wenn sie ihm in den Weg traten; aber als er in Ludwig II. von Bayern einen Schirmherrn fand, war es keine Inkonsequenz, daß er ihm huldigte. Wir mögen lächeln über den „Ideologen", der um des Theaters willen zum Revolutionär wird; wir mögen erschrecken vor der Leidenschaftlichkeit, die so darauf losstürmt; aber wir müssen auch versuchen, die Zeiten zu begreifen, die ein solches Gebaren möglich und erklärlich machen. Und wenn Wagner persönlich rücksichtslos vorging, wenn er Schonung und Halbheit nicht kannte, wenn er lauter unbedingte Forderungen erhob, so galten sie seiner Sache, die mit seinem großgeschriebenen Ich untrennbar verbunden war. Wohl möchten wir ihn liebenswürdiger wünschen und vornehmer; aber unsere Schuld ist es, daß er uns die deutsche Kunst aufzwingen mußte, zu der wir immer noch nicht gereift waren. Mozart und Weber hatten uns nicht weh genug getan; jetzt erst wurde es unerbittlicher Ernst.

Er trug selbst die Folgen seiner Härte. Er ging in die Verbannung nach Zürich. Erst vom Jahre 1861 an durfte er wieder deutschen Boden betreten. Das sind 12 Jahre in der Fremde, reich an Freud' und Leid, reich an künstlerischer und schriftstellerischer Tätigkeit, aber immer durchklungen von Heimweh, von deutscher Sehnsucht. Er schuf den „Tristan" und einen großen Teil vom „Ring des Nibelungen"; er schrieb die großen Abhandlungen, mit denen er versuchte, sein dramatisches Ideal zu veranschaulichen und historisch wie ästhetisch zu stützen. Gerade diese zeigen uns unverkennbar, wie seine Person und sein Lebenswerk eins sind. Sein Drama ist „das" Drama; seine Kunst ist „die" Kunst; das ist ebenso naiv als genial. Was Weber geahnt hat, wird hier zur Tat: ein „Gesamtkunstwerk" wird begründet, das alle erdenklichen Ausdrucksmittel in den Dienst der dramatischen Idee zusammenzwingt. Das ist „die Oper, die der Deutsche will", keine „Oper" mehr, sondern ein Drama, für

das uns bis heute der Name fehlt; auch Wagner hat keinen gefunden, sondern jedes Werk versuchsweise anders bezeichnet, nur nicht mehr als Oper. Seine nicht immer glückliche Ausdrucksweise soll uns nicht hindern, den Ernst zu erkennen, mit dem er das verteidigt, was nach seiner innersten Überzeugung allein zum Ziel führt.

Wenn er die ganze Entwicklung darstellt, als ob sie sich auf ihn zuspitze, so hat man ihm das wiederum als maßlose Überhebung verübelt, weil nun alle Meister vor ihm nur als seine Vorläufer erscheinen und er selbst als Vollender dessen, was sie versucht und begonnen haben. Aber er konnte gar nicht anders; sein Werk galt ihm als Gipfel, und indem er sich auf seine Vorgänger stützte, wollte er sie nicht herabsetzen, sondern sein eigenes Schaffen, weit entfernt von willkürlicher Neuerung, vielmehr als notwendiges, schließlich selbstverständliches Ergebnis der ganzen Entwicklung darstellen. Auch hier möchten wir lächeln, wie er sich abmüht, förmlich wissenschaftlich objektiv zu sein; da zwingt er sich zu einer Unparteilichkeit und Ruhe, die ihm wesensfremd waren. Deshalb dürfen wir auch in seinen Schriften nicht suchen, was sie uns nicht bieten können: Erklärungen für seine Werke. Viel eher umgekehrt: wenn seine Werke uns überzeugen, verstehen wir erst seine Schriften, brauchen sie aber nicht mehr zum Genießen, sondern nur zur Bestätigung unserer Eindrücke. Entscheidend bleibt immer die künstlerische Tat. Von starkem Wollen zeigen die Schriften, vom Vollbringen die Werke. Und nur weil er plötzlich abgeschnitten war von allem Leben, von jeder Möglichkeit, Aufführungen durchzusetzen, griff er zur Feder, um wenigstens mittelbar zu seinem Volk zu sprechen. Es ist derselbe ungestüme Drang, nur gehemmt und beengt, wie auch Weber als Schriftsteller es empfand; daher auch die auffallende Schwerfälligkeit der Ausdrucksweise, die in dem Bestreben wurzelt, recht deutlich zu sein, und des Guten viel zu viel tut. Stellen wir uns einen Augenblick vor, die Bühne wäre Wagner dauernd verschlossen geblieben, so wüßten wir heute wohl wenig mehr von ihm.

Es war wie ein letzter verzweifelter Versuch, daß er sich noch einmal nach Paris und sogar nach London wandte. Er konnte nicht entsagen, wenn er es auch noch so oft zu wollen glaubte. In seinen Briefen an Mathilde Wesendonk (1828—1893), deren liebende Hingebung ihn beglückte, bis eine tragische Katastrophe alles zerstörte, spricht er zwar viel davon, daß er sich todmüd fühle und nur nach Ruhe sehne; ergreifende Todessehnsucht,

wie er sie im „Tristan" besungen hat, scheint seine Grundstimmung zu bilden. Aber immer wieder bricht es durch, leidenschaftlich, unwiderstehlich: er kann nicht sterben, er hat der Welt noch viel zu sagen. Der Riesenplan mit seinem „Ring des Nibelungen" muß zur Tat werden. Er muß wieder hinaus in die Welt der Wirklichkeit, mit der er längst abgeschlossen zu haben vermeinte. Erfolge in der Fremde sollen ihm die Heimat neu erschließen. Die Konzerte in London mißglückten, wie leicht vorauszusehen war. In Paris wurde am 13. März 1861 auf kaiserlichen Befehl der „Tannhäuser" gegeben. Aber die erhoffte Wirkung wollte sich nicht einstellen. Zwar wurde Wagner in Wien, wo er am 12. Mai seinen „Lohengrin" zum erstenmal hörte, stürmisch gefeiert; aber den „Tristan" erklärte man nach langen Verhandlungen und zahlreichen Proben für unaufführbar. Und das alles sollte doch nur den Boden bereiten für viel Größeres. Jeder andere hätte es aufgegeben; Wagners Lage war verzweifelt. Von seiner ersten Frau Minna, geb. Planer (1809—1866), hatte er sich getrennt; sie hatte ihm Treue gehalten in allerschlimmsten Tagen, aber das eheliche Zusammenleben war beiden zur Qual und schließlich unmöglich geworden.

Im Laufe der Jahrzehnte hatte sich trotz großmütigster Opferwilligkeit edler Freunde eine Schuldenlast angehäuft, die jede Ordnung ausschloß. Wagner brauchte stets große Summen zur Befriedigung von Bedürfnissen, die uns zum Teil ganz unverständlich dünken. Es gehört mit zu seinem maßlos eigenartigen Wesen, daß er vieles als unentbehrlich beanspruchte, woran ein anderer gar nicht gedacht hätte, während er anderseits gar viel entbehren mußte, was er bei ruhiger und vernünftiger Gebarung sich leicht hätte verschaffen können. So war er immer in Not und doch überzeugt, sehr bescheiden zu sein. Im Sommer 1864 waren die letzten Mittel erschöpft, kein Ausweg mehr zu finden. Der drohenden Schuldhaft entzog er sich durch die Flucht von Wien auf die schwäbische rauhe Alb. Er wollte aus der Welt verschwinden; dunkel lag die Zukunft vor ihm. Da geschah ein Wunder, wie es wohl kaum jemals ein Künstler erlebt hat. Ahnungsvoll hatte er gefragt, ob sich wohl ein Fürst finden werde, der es ihm ermögliche, sein Lebenswerk zu vollenden. An das deutsche Volk hatte er längst allen Glauben verloren; die Zustände hatten sich nicht so entwickelt, wie der junge Revolutionär es erhoffte. Alles war beim alten geblieben, ja nur noch schlimmer geworden; für sein dramatisches Ideal gab es keinen Raum. Nur königliche Machtvollkommenheit

sollte und konnte ihn schaffen; aber wo wollte er den königlichen Gönner suchen und finden? Der 2. Mai 1864 bezeichnet einen Wendepunkt in Wagners Leben, der in seiner dramatischen Gewalt beispiellos dasteht.

König Ludwig II. von Bayern (1845—1886) war als neunzehnjähriger Jüngling auf den Thron gelangt. Von Wagners Werken und Schriften zu glühender Verehrung hingerissen, beschloß er sofort, den Meister zu sich zu berufen. Sein Abgesandter fand Wagner nach längerer Irrfahrt in Stuttgart; schon am anderen Tag fuhr er nach München. Und nun begann eine traumhaft glückliche Zeit. Alle Mittel, deren er bedurfte, wurden mit wahrhaft fürstlicher Freigebigkeit zur Verfügung gestellt, und der Verkehr des Künstlers mit dem jungen König war ein begeistert freundschaftlicher. Ludwig II. hat hier etwas ganz anderes getan, als sonst fürstliche Gönner zu tun pflegen. Nicht mit einem Auftrag, nicht zu einer Stellung, und sei es auch nur dem Namen nach, war Wagner berufen, sondern in unbedingter Freiheit, zu leben und zu schaffen. Der König wollte nur überreich schenken und mitgenießender Zeuge des Vollbringens werden. Sein Name erstrahlt in dem reinsten Schein künstlerischen Hochgefühls. Nun sollte alles Wahrheit werden, auch der „Ring des Nibelungen" und damit die ideale deutsche Bühne. Die Ungeduld des jungen Herrschers mochte kaum die Zeit der Vorbereitung ertragen. Wagner war wie berauscht; die Fülle des Glücks drohte ihn zu erdrücken.

Am 5. Juni 1865 erlebte „Tristan und Isolde" die denkwürdige erste Aufführung, die Münchens Ruhm als berufene Heimstätte Wagnerscher Kunst begründete. Seitdem gibt es eine „Münchener Tradition"; das Erscheinen der „Meistersinger" am 21. Juni 1868 hat sie befestigt, und berufene Hüter haben sie weitergepflegt. Aber das große Ziel wurde nicht gewonnen. Wenn die Geschichte jener Tage erst einmal aktenmäßig geschrieben werden kann, nicht nur nach Quellen aus zweiter Hand, wird sich klar erkennen lassen, was zur Katastrophe führte. Wagner fand Widerstand und suchte ihn zu brechen. Wie früher, so scheute er sich auch jetzt nicht, Kabinett und Ministerium anzugreifen; zum zweitenmal wurde er aus persönlichem und künstlerischem Interesse Politiker. Am 10. Dezember 1866 mußte er München verlassen und wandte sich nach Triebschen am Vierwaldstättersee, wieder in die Fremde, wenngleich aus freiem Entschluß und nicht auf allzulange Zeit. Denn im April 1872 siedelte er nach Bayreuth über, wo er sich sein

Haus „Wahnfried" gebaut hatte und an der Seite seiner zweiten Frau Cosima, geb. Liszt, endlich Ruhe und Heimat fand. Schützend hielt der König die Hand über seinem Haupt. Seiner Huld war es zu verdanken, daß im Sommer 1876 die ersten Festspiele in dem neuerbauten, am 22. Mai 1872 bei der Feier der Grundsteinlegung durch Beethovens neunte Symphonie geweihten Bühnenhaus stattfinden konnten. Der „Ring des Nibelungen" war vollendet, Wagners kühnste Erwartung in Erfüllung gegangen. Unter seiner Leitung, mit einem erlesenen Personal, mit einem erstklassigen Orchester, brachte er sein großes Werk zur Aufführung in einem Raum, der nach seinen Angaben eigens dazu hergestellt, und in einer Ausstattung, die bis ins kleinste von ihm angeordnet war. Das „Gesamtkunstwerk" war erstanden. Er konnte sagen: „Nun haben wir eine deutsche Kunst". Das Unmögliche war erreicht; eine Großtat ohnegleichen war vollendet.

Wenn in einem anderen Lande etwas Ähnliches sich ereignete, wie glauben wir wohl, daß es aufgenommen würde? Gewiß auch mit geteilten Stimmen in ästhetischer Beziehung. Daran hat es bei uns natürlich nicht gefehlt. Sparen wir uns alle Hinweise auf die schier unübersehbare Flut von unverständigen Urteilen; es ist zu unfruchtbar, aufzuzählen, was an dummer und boshafter Verkennung geleistet worden ist. Geben wir ruhig zu, daß Wagners Kunstwerk Kritik herausfordert und verträgt, und daß auch viele ernste Männer sich redlich bemüht haben, ihm nach allen Seiten gerecht zu werden. Was uns unfaßlich dünken und tief beschämen muß, das ist die betrübende Tatsache, die wir nicht wegleugnen können: in seiner nationalen Bedeutung blieb es unverstanden. Italiener und Franzosen hätten einen Wagner in den Himmel gehoben und vor lauter patriotischer Begeisterung wahrscheinlich gar keine Kritik geduldet. Wir erschöpften uns in künstlerischer Würdigung; wenn wir beiseite lassen, was in übertriebener Anbetung gesündigt worden ist, so dürfen wir mit der gewohnten Gründlichkeit zufrieden sein, die sich auch hier bewährte und nicht ruhte, bis das Problem von allen Seiten bearbeitet war.

Aber von deutschem Hochgefühl ist erschreckend wenig zu verspüren. Wagner hatte gehofft, seine Festspiele auf allgemeine Teilnahme aus allen deutschen Landen gründen zu können; König Ludwig mußte den Fehlbetrag decken. Wagner hatte sein Werk „im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen"; nun mußte er sich belächeln und verhöhnen lassen, daß er es wagte, sein Ideal-

drama auf die deutsche Sage aufzubauen. Man schämte sich der eigenen Vergangenheit. Was hieß auch Wotan und Walhall gegen den klassischen Olymp? Und wenn man das Werk geringschätzte, wenn man die Poesie des jungen Siegfried nicht fühlte, wenn man es ablehnte, außer Göttern noch Riesen und Zwerge, Rheintöchter und Nornen auf der Bühne zu sehen, von anderem „Fabelgetier" zu geschweigen, dann freilich konnte man ja auch nicht verstehen, warum eine so kostspielige Aufführung, warum gar ein eigenes Theater dazu erforderlich sei. Das erschien nun erst recht als unerträgliche Anmaßung. Also all die vielen Opernhäuser, die waren nicht gut genug dafür? Das war doch nur Wagners Dünkel, der mit nichts zufriedenzustellen schien und nun auf einmal alles auf den Kopf stellte. Daß hier ein rein deutsches Werk in deutschem Stil, wirklich ganz frei von aller fremden Tradition, endlich erlöst vom Bann der Oper, so dargestellt ward, daß es zum erstenmal unsere künstlerische Selbständigkeit bekundete; daß damit, ganz abgesehen von dem Wert des Werkes selbst, ganz abgesehen auch von den Vorzügen und Mängeln der Aufführung, ein Drama verlebendigt war, wie es nur die Griechen in solcher nationaler Originalität besessen haben; daß das alles einen Sieg deutschen Geistes bedeutet, wie er künstlerisch noch nie in solcher Machtvollkommenheit erfochten worden war — das rührte nur wenige Herzen. Es war zuviel; die Zeit war dafür nicht reif.

Was Mozart, Weber, Lortzing erfahren mußten, das blieb Wagner nicht erspart. Er hatte es ertrotzt, was die anderen alle nur anbahnten. Der alte Kaiser Wilhelm I. sagte ihm ganz offen: „Ich habe nicht geglaubt, daß Sie es zustande bringen würden." Er hatte es erzwungen: das Festspielhaus stand, die ersten Festspiele wurden abgehalten. Aber wenn er geglaubt hatte, das Eis sei gebrochen und sein Werk werde weitergetragen werden von freudiger Zustimmung und bewußtem Verständnis, so irrte er sich gewaltig. An eine Wiederholung war nicht zu denken. Es sah aus wie ein zur Not einmal geglücktes Experiment. Den „Ring des Nibelungen" mußte er bald zu allgemeiner Nutznießung freigeben; dadurch wurde wenigstens für allmähliche Verbreitung gesorgt. Die geplante Stilbildungsschule in Bayreuth, die dafür sorgen sollte, daß die stilistischen Errungenschaften gesichert würden, daß eine deutsche Tradition alle unsere Meisterwerke vor Entstellung bewahren könne, daß fortan deutsche Musik nur mehr in deutschem Geiste gepflegt werde, blieb ein Projekt. Erst am 26. Juli 1882

konnten sich die Pforten des Festspielhauses für den „Parsifal" wieder öffnen; noch einmal hatte König Ludwig geholfen. Fremde strömten in Scharen herbei; Bayreuth war auf dem Wege, eine europäische Berühmtheit zu werden. Ein deutsches Kunstheiligtum war es nur für eine kleine treue Schar; viel hatte sich in den sechs Jahren nicht geändert.

So schloß auch dieses überreiche Leben nicht mit dem Vollklang der Befriedigung. Bis zum letzten Atemzug wogte es in der feurigen Künstlerseele auf und ab von Glauben und Zweifel, von Vertrauen und Verzagen. Die alte Wahrheit, daß der Große erst von der Nachwelt, nicht schon von der Mitwelt verstanden und geehrt wird, leidet keine Ausnahme. So oft überschäumende Begeisterung einzelner das Gesetz durchbrechen will, wiederholt sich die gleiche Erfahrung; am allerwenigsten in künstlerischen Fragen fördert fanatische Parteibildung die gute Sache. Es ist, als ob der Genius das ahnte. Wagner hat wiederholt geglaubt, Pessimist geworden zu sein; aus seinen Briefen und Gesprächen klingt es oft wie müdes oder bitteres Entsagen. Im Grunde ist er Optimist geblieben, wie jeder schaffende Künstler. Daran sollten wir uns halten. Nach seinem Tode schien der Bann gebrochen. Seine Werke eroberten die Bühne bis zur vollständigen Beherrschung des Spielplans. Die Festspiele konnten regelmäßig abgehalten werden und allmählich alle Dramen aufnehmen; nur der „Rienzi" blieb ausgeschlossen. Im Münchener Prinzregententheater erstand ein Festspielhaus nach Bayreuther Muster. Der äußere Erfolg ließ nichts mehr zu wünschen übrig. Was aber erblicken wir, wenn wir tiefergehende Umschau halten? Man streitet, wo die besseren Aufführungen stattfinden; an den leitenden Persönlichkeiten ist es gelegen, ob in neidvoller Konkurrenz gearbeitet wird oder in edlem Wetteifer. Man bezweifelt, ob Bayreuth nach Freigabe des „Parsifal" nicht seine Anziehungskraft einbüßen wird. Der steigende Zuzug aus der Fremde bietet selbstverständlich keinen Ersatz für mangelnde Teilnahme in der Heimat. Denn das Festspielhaus ist nicht gedacht als „Attraktion" für das reisende Publikum, sondern als fester Hort deutscher Kunst und Mittelpunkt deutschen Lebens.

Es ward nicht gegründet, um einsam auf dem Hügel zu ragen. Erfüllt wäre seine Sendung erst dann, wenn alle unsere Bühnen seinem Vorbild folgen wollten. Nun soll gewiß nicht geleugnet werden, daß unser Theater viel von Wagner gelernt hat. Viel alter Schlendrian ist ausgefegt, alles wird ernster genommen;

künstlerische Zucht ist Ehrensache geworden. Die entscheidende Frage ist aber nicht, wie jede Einzelheit gestaltet wird, sondern ob deutscher Geist über alles herrscht. Vorzüge und Mängel mögen sich verteilen wie immer, wenn nur der rechte Weg zum echten Ziel erkannt und beschritten wird. Aber der Opernbetrieb geht lustig weiter. Man gibt die Werke unserer deutschen Meister, auch die Wagners, in buntem Durcheinander mit fremden, guten wie schlechten; nicht künstlerische, noch weniger vaterländische, sondern wirtschaftliche Gesichtspunkte sind und bleiben die leitenden. Innerlich ist alles beim alten geblieben; heute noch würde der junge Wagner dagegen revolutionieren. Er erhoffte im Alter die Regeneration, die Läuterung unseres ganzen Wesens durch die Kunst. Er vertraute insbesondere auf die veredelnde Macht der Musik. Die Frage „Wollen wir hoffen?" beantwortete er im Jahre 1879 mit der ernsten Mahnung, endlich einmal zu wissen, was wir wollen, und es dann auch mit aller Kraft zu verwirklichen. Das heißt also: wirklich deutsch zu sein. Sollen seine Werke, die so laut von Deutschtum zeugen, keine Macht besitzen, uns darin zu festigen und zu fördern? „Aus einem starken inneren Müssen kann uns einzig die Notwendigkeit zum Handeln erwachsen" sagt der Meister. Wird uns sein Drama dazu stählen? Wenn uns sein Ethos nicht ergreift, ist auch sein Pathos nicht zu retten; wenn es uns nicht national erhebt, dann geben wir es auch ästhetisch preis. Machen wir ehrlich die Probe!

Zwei Jugendwerke sind wenig bekannt geworden. Die romantische Oper „Die Feen" nach dem Märchen „Die Frau als Schlange" von Carlo Gozzi (1722—1806), ist 1833 gedichtet, aber erst 1888 in München gegeben worden. Sie weist in der Gestalt der Ada schon auf Wagners Ideal von weiblicher Treue und Hingebung, während der König Arindal die Probe nicht besteht. Die Musik hält sich, wie er selbst angibt, an seine Vorbilder Beethoven und Weber. Überraschend ist die technische Sicherheit, mit der ein Zwanzigjähriger den ganzen großen Apparat handhabt; es fehlt auch nicht an originellen Zügen, und ein ehrliches deutsches Streben ist unverkennbar. Ganz anders „Das Liebesverbot", nach Shakespeares „Maß für Maß" bearbeitet, nur einmal in Magdeburg am 29. März 1836 aufgeführt. In der „Mitteilung an meine Freunde" hat Wagner schonungslos die Frivolität gebrandmarkt, mit der er diesen Stoff behandelte; die italienische und französische Oper hatte ihn in ihren Bann ge-

zogen, und skrupellos schrieb er eine nur auf sinnlichen Effekt berechnete Musik. Darum wollte er auch später diese „Jugendsünde" nicht wieder zum Leben erweckt haben; bis heute ist das „Liebesverbot" nicht einmal im Klavierauszug veröffentlicht. Obwohl wie schon in den „Feen" auch hier manches vorklingt, was in späteren Werken schön und edel erscheint, war es doch eine künstlerische Verirrung. Der Genius droht unterzugehen in Trivialität. Aber es ist nur ein Durchgangspunkt; und deshalb wäre es interessant, auch diese Jugendoper kennen zu lernen. Die „Feen" romantisch deutsch, das „Liebesverbot" in fremde Bahn entgleist — so seltsam widerspruchsvoll beginnt der „Zuchtlose". In neuer Wandlung schreitet er fort zur Selbstbesinnung und Sicherung seiner Eigenart.

Der „Rienzi" ward in den Jahren 1837—1840 geschaffen. Ein vielgelesener Roman, „Rienzi, der letzte der Tribunen", von Edward Bulwer (1805—1873), war kurz vorher in deutscher Übersetzung erschienen und bildete die Grundlage für Wagners Dichtung. Schon hier, wie bei jedem folgenden Werk in steigendem Maße, können wir lernen, was es bedeutet, wenn er eine Quelle benutzt. Eine selbständige Neudichtung entsteht, nicht eine Dramatisierung. Mögen noch so viele Einzelzüge verwendet, noch so starke Ähnlichkeiten in Charakteren und Situationen zu beobachten sein, das Ganze ist schöpferisch gestaltet, dem Stoff ist eine neue Idee abgewonnen, so durchaus eigenartig, daß sie innerlich in Widerspruch gerät zu der Vorlage und nur von äußerlicher Anlehnung die Rede sein kann. Deshalb sind Wagners Dramen mit ihren Quellen nicht zu vergleichen; den Stoff selbst ergriff er und faßte ihn so, wie seine Idee es ihm eingab.

Sein Rienzi ist ein Held, der an sich und an seine Sendung glaubt, der für sein Ideal kämpft, leidet und stirbt. Dieses Ideal ist politisch gefärbt, aber künstlerisch erschaut. Es ist nicht scharf gedacht, aber feurig erfühlt, also echt musikalisch. Es ist glänzend ausgemalt, aber getragen von wirklichem Ernst: die Wiedergewinnung der altrömischen Freiheit ist bedingt durch die Wiederbelebung altrömischer Tugend. Der Volkstribun verfügt über hinreißende Beredsamkeit; sein Temperament steigert sich zur Selbstüberhebung, bis an die Grenze des Größenwahns. Aber er ist auch ein romantischer Schwärmer, und seine Frömmigkeit trägt mystische Züge. Schon in dieser Gestalt spiegelt sich deutlich das Wesen ihres Schöpfers. Noch ist er nicht ganz er selbst, noch sucht er das dramatische Heil in

der großen Oper. Heftige Rezitative, leidenschaftliche Arien, wirkungsvolle Chöre und Ensembleſtücke weiſen auf italieniſche und franzöſiſche Vorbilder hin. Rienzi kann unmöglich ſingen wie ein deutſcher Prophet; zuviel äußerlicher Effekt liegt in dem Stoff begründet. Aber die Innerlichkeit kommt zum Ausdruck, ſobald das Schickſal ſich wendet. Das Volk, zu dem Rienzi ſpricht, läßt ſich berauſchen von ſeiner Idee, nicht aber erheben zu ſeiner Idealität. Es jauchzt ihm zu, wie er die Freiheit verkündet; es folgt ihm auch in die Schlacht, zu der er mit dem ſtolzeſten Kampfruf anfeuert. Aber Opfer bringen, ſich ſelbſt verleugnen, umkehren zu vergeſſener und verlorener Tugend, das kann und will es nicht; um dieſen Preis mag es wahre Größe nicht erkaufen. Rienzi iſt kein Menſchenkenner; er hat auf Sand gebaut, und ſo muß ſein Luftſchloß einſtürzen. Da, wie er allein und verlaſſen ſteht auf dem großen Platz vor dem Lateran, wie nur mehr ſeine Schweſter an ihn glaubt und an ihm feſthält, wie er alles verloren ſieht, nur nicht ſein Ideal ſelbſt, da darf er ſagen: „Irene, du? noch gibt's ein Rom!"

Wenn nur ein Römer lebt, wenn nur eine Seele ihm die Treue wahrt, dann iſt es kein Traum, keine Phantaſie, ſondern lebendige Wirklichkeit; dann hat das Ideal Erfüllung gefunden. Das iſt deutſch gefühlt; und darum iſt dieſe Stelle auch muſikaliſch nicht opernhaft geraten, ſondern wundervoll, wie eine Verheißung kommender Herrlichkeit. Sie verklärt das ganze Werk, das trotzdem richtige große Oper bleibt, ſo daß es verlorene Liebesmühe wäre, es zum Drama zu ſtrecken. Die Mezzoſopranpartie des Adriano iſt ſogar noch ein Nachklang der alten italieniſchen Kaſtratenoper aus der Virtuoſenzeit des bel canto. Irene iſt wie eine Primadonna behandelt; nur der alte Colonna hat markige Stellen. Wagner mußte durch die große Oper hindurchgehen, um ſie zu überwinden. Ähnlich wie Gluck verſuchte er, das Großartige zum wahrhaft Großen zu erhöhen. Es war kein Unrecht und kein Unglück, daß er den „Rienzi" ſchuf; er begab ſich damit in fremden Bann, aber er blieb nicht darin befangen.

All die glänzenden Mittel, über die eben die große Oper verfügt, mußte er beherrſchen lernen. Freilich beſteht immer die Gefahr, daß ein Künſtler, dem der Effekt zu Gebote ſteht, in ihm untergeht und zum Virtuoſen herabſinkt. Aber wir Deutſche vergeſſen nur allzuleicht, daß es mit Innerlichkeit allein nicht getan iſt; wir neigen dazu, alle Äußerlichkeit zu verachten. Darum haben wir ſo wenig echte Bühnentalente. Hier ſteht einer, der das Theater

kennt wie kaum ein anderer vor und nach ihm, der jede Wirkung der Szene berechnen kann. Was wir bei Weber zum erstenmale gesehen haben, das tritt uns hier vollendet entgegen: ein Meister der Bühne. Wagner war nicht nur Dichterkomponist und Dirigent, sondern auch Regisseur von Gottes Gnaden; von der ersten Idee zu einem Drama bis zur lebendigen Aufführung war es dieselbe schöpferische Urkraft, die alles hervorzauberte, wie es dem Ideal und dem Willen des Künstlers entsprach. Wozu sonst viele einzelne Berufene oder Unberufene zusammenarbeiten, lag alles in einer starken Hand. Wir staunen, wie das möglich ist; wir bangen um das Kunstwerk. Die große entscheidende Frage erhebt sich, ob alle Ausdrucksmittel in den Dienst der Idee gestellt und alle Äußerlichkeiten untertan sind einer Innerlichkeit, die von deutschem Geist getragen siegreich bleibt auch gegenüber der stärksten Versuchung. Neuerdings will man Wagner sehr theatralisch finden. Der „Rienzi" ist es und darf es sein; es ist ein romanischer Stoff und ein romanischer Held. Und doch darf er nicht als Effektoper aufgefaßt werden wie der „Prophet" von Meyerbeer, sondern die Wiedergabe muß durchglüht sein von Enthusiasmus. Dann erst fühlen wir, was das Werk bedeutet.

Noch bevor am 20. Oktober 1842 die erste Aufführung des „Rienzi" stattfand, wurde auch der „Fliegende Holländer" angenommen und schon am 2. Januar 1843 gegeben. Wagner hatte ihn in Paris „in Nacht und Elend" geschaffen und sich damit, wie er ergreifend schildert, aus allem Jammer in der Fremde selbst wiedergefunden. Er betritt den Boden der Sage; sie wird seine Heimat und sein Reich. Er singt ein Lied voll Sehnsucht nach Ruhe und Frieden; er verherrlicht die weibliche Liebe und Treue, die dem Irrenden Erlösung bringt, weil sie ihn nicht besitzen will, sondern sich für ihn opfert. Kennen gelernt hatte er den Stoff schon in Riga bei Heinrich Heine, der in seinen „Memoiren des Herrn Schnabelewopski" ihn erzählt; und im äußeren Verlauf der Handlung hat er nicht viel verändert. Aber sein Holländer tritt uns, ähnlich wie Marschners Hans Heiling, nicht wie eine sagenhaft gespenstische Gestalt entgegen, sondern wie ein Mensch von Fleisch und Blut, der schwere Schuld büßen muß und vergeblich um Rettung fleht. Und Senta ist die erste Heldin des Mitleids, wie Wagner sie von da an immer schöner und immer leidenschaftlicher als sein weibliches Ideal dargestellt hat. Seine Sehnsucht nach der Heimat ist zum Ausdruck des Er-

lösungsbedürfnisses gesteigert; persönliches Schicksal wird zum sittlichen und künstlerischen Erlebnis. Von der großen Oper ist er frei und ganz zum Romantiker rückgewandelt. Die Musik ringt noch mit der gegebenen Form; sie ist noch in Nummern gefaßt, wenn auch der szenische Aufbau sie eng verknüpft. Es erfolgt kein willkürlicher Bruch mit der Tradition; Schritt für Schritt wird sie weitergebildet. Eben das ist die Gewähr für stilistischen Fortschritt.

Dabei können wir genau beobachten, wie Wagners Melodie die Grenze der Trivialität streift, solange sie gebunden bleibt an die Weise, die nicht seine eigene war. Sobald er frei in Wort und Ton gestaltet, wird sie geadelt von seelischem Ausdruck. Und schon hier lehrt die Erfahrung, was sich uns immer neu bestätigen wird: die Stücke, die beim Erscheinen des Werkes allgemein gefielen, dünken uns jetzt die wenigst wertvollen, und die Stellen, die uns heute noch entzücken, blieben anfangs unverstanden. Das ist ganz natürlich. Wir sind durch Wagner selbst zum Verständnis erzogen und haben den Maßstab verloren für das, was seinerzeit überraschte und befremdete. Der „Rienzi" wurde mit allgemeinem Beifall begrüßt; der „Holländer" enttäuschte die Erwartung derer, die nicht begreifen konnten, daß Wagner nicht bei dem bewährten Rezept der großen Oper blieb. Der Irrtum, ein Meister könne sich wiederholen, um sich dauernden Erfolg zu sichern, scheint unausrottbar. Statt dessen ging es mit Riesenschritten vorwärts zu neuen Taten.

Am 19. Oktober 1845 erschien der „Tannhäuser". Wagner hatte sich in die deutsche Sagenwelt vertieft und eine Reihe von Stoffen empfangen, die er nun im Lauf seines Lebens in engstem Zusammenhang mit seinen inneren und äußeren Erlebnissen dramatisch gestaltete. Der „Tannhäuser" ist sein Sturm- und Drangdrama geworden. Er schildert uns die furchtbare Erregung, in der er ihn schuf. Leidenschaftlichkeit ist die Grundstimmung, die kaum ein Maß kennt und jedenfalls keine Einschränkung auf irgendwelchen Durchschnitt duldet. Eine doppelte Grundlage ist verwertet: das Volkslied vom Ritter Tannhäuser aus dem 16. Jahrhundert und die höfische Dichtung eines Unbekannten vom Sängerkrieg auf der Wartburg aus dem 13. Jahrhundert. Indem Wagner beide Stoffe scheinbar willkürlich verband, gewann er eine neue Idee und tragische Gegensätze für sein Drama. Auch sein Tannhäuser weilt im Venusberg bei der „Göttin aller Hulden" und pilgert nach Rom, um vom Papst

Vergebung für seine Sünden zu erflehen. Aber wir dürfen seine Reue und Buße nicht religiös fassen. Es ist nicht der Sieg des Christentums über das Heidentum, der Tugend über den Frevel. Tannhäuser wird gerettet, weil er, aus den Banden der Venus befreit, der Elisabeth angehört. In dieser Gestalt gipfelt Wagners Neudichtung. Sie ist die Nichte des Landgrafen Hermann von Thüringen, an dessen Hof Tannhäuser hochgeehrt war, bevor er in den Venusberg geriet. Sie liebt ihn, den bedeutenden Menschen und Künstler, mit der ganzen Inbrunst eines weiblichen Herzens. Nun kehrt er unerwartet zurück und läßt sich bei dem Wettstreit der Sänger hinreißen, die glutvoll sinnliche Liebe zu preisen, deren Vollgenuß die Göttin ihm gewährt hatte. Elisabeth ist tödlich getroffen; sie hat ihn für immer verloren.

Nicht ihn wiederzugewinnen, sondern seine Seele zu retten vom ewigen Verderben, wirft sie sich zwischen ihn und seine Richter, die ihn mit dem Schwert durchbohren wollen. Sie deckt ihn mit ihrem Körper; sie bekennt ihre Liebe. Das darf sie tun, denn sie ist hoffnungslos. Da erkennt er, daß es eine höhere Macht gibt als die Eigensucht der Leidenschaft. Der hingebende Opferwille der reinen Jungfrau ist stärker als die Zaubermacht des verführerischen Weibes, das ihn verfluchte, als er entfloh. Venus und Elisabeth stehen einander gegenüber nicht wie das Böse und das Gute in moralischem Sinn, sondern wie Egoismus und Altruismus, wie die irdische Begierde zu genießen und die himmlische Macht des ewig liebenden, verzeihenden, entsagenden Mitleids. Das ist nach der Senta im „Holländer" eine gewaltige Steigerung der Idealität.

Nun ist Tannhäuser überwunden. Elisabeth ist es, die ihn nach Rom weist; um ihretwillen zieht er hin. Und mit derselben Leidenschaftlichkeit, die ihn im Schoße der Venus fesselte, von ihr losriß und zu den Füßen der Elisabeth warf, stürzt er sich jetzt in marternde Wollust der Zerknirschung. Und wie der Papst ihm die Absolution verweigert, will er in verzweifeltem Trotz zurück in den Venusberg, bis der Segen der sterbenden Elisabeth ihm die Erlösung bringt. Das ist ganz unverkennbar Wagner selbst; nie wieder ist ihm eine so leidenschaftliche Gestalt gelungen wie diese. Mit Recht durfte er sagen, daß eine durchaus glückliche Darstellung das Höchste sei, was ein Künstler leisten könne. Dem Opernsänger kann sie ebensowenig gelingen wie dem Schauspieler; es ist ein dramatischer deutscher Sänger, den sie erfordert.

Mit dem gleichen Recht betont Wagner, daß nur die Musik

ein solches Drama ermögliche; gesprochen ist es undenkbar. Freilich will uns auch im „Tannhäuser" noch vieles opernhaft vorkommen; wieder sind es die alten Lieblingsnummern, die wir jetzt gering schätzen. Wenn Wagner behauptet, er habe das Ziel erreicht, statt Rezitativen und Arien einen dramatischen Stil durchzuführen, der Gesang und Deklamation vereinige und für den uns bis heute der deutsche Name fehlt, so lassen wir das nur mit Einschränkung gelten, für die Höhepunkte des Werkes ganz gewiß. Wie im „Holländer" erscheint uns auch hier manche Melodie wenig vornehm; in den großen Hauptszenen und besonders in einzelnen Hauptstellen aber lebt eine Kraft des Ausdrucks, die uns überzeugt und erschüttert. Nur darf die Elisabeth nicht farblos sein und Wolfram nicht sentimental. Der Landgraf, eine im ganzen noch etwas schablonenmäßige Repräsentationsrolle älterer Art, hat umsomehr die väterliche Milde, den leisen Humor und die männliche Kraft zu betonen, die in seiner Ansprache an die Sänger auch das Vaterlandsgefühl anklingen läßt. Das Orchester ist zu selbständiger Mitwirkung berufen; sogenannte Leitmotive sind noch kaum eingeführt. Das alles ist im Werden und Wachsen; ein großer Schritt vorwärts ist getan. Für die Pariser Aufführung hat Wagner den „Tannhäuser", besonders die Szene im Venusberg, umgearbeitet; und seiner Willensmeinung entsprechend wird jetzt überall diese Fassung, nicht mehr die des Originals aufgeführt.

Dadurch ist empfindlicher stilistischer Zwiespalt in das Werk hineingetragen. Denn im Jahre 1861 war Wagner über den „Lohengrin" bereits zum „Tristan" gelangt; und nun konnte er gar nicht anders, als neuen Wein in alte Schläuche gießen. Der neue Venusberg ist nicht mehr „Tannhäuser", sondern „Tristan", nicht allein in den brennenden Farben der Instrumentierung, auch in der thematischen Erfindung und Gestaltung. Wagner hat sich alle Mühe gegeben, nachzuweisen, daß und warum es notwendig war, so stark zu ändern. Die Szene an sich hat auch entschieden an sinnlicher Glut gewonnen; der „Tristan" steht ja unleugbar hoch über dem „Tannhäuser". Aber für unser Gefühl ist und bleibt es peinlich, daß in einem Werke zwei Stile vermischt sind. Fünfzehn Jahre bedeuten in Wagners Entwicklung eine unüberbrückbare Kluft, sobald die Mittelglieder fehlen. Mit dem „Tannhäuser" steht er fest auf eigenen Füßen und auf eigenem Boden; kein Wunder, daß die Opernfreunde, unter ihnen selbst ein Mendelssohn, erschreckt oder enttäuscht sich abwandten und

das Werk als solches ablehnten, weil sie es nicht als Drama verstehen konnten. Kein Wunder auch, daß Wagner seine künstlerische Absicht verkannt fühlte und schon jetzt die Opernbühne als hoffnungslos aufgab.

Neben den „Tannhäuser" tritt der „Lohengrin", der am 28. August 1850 durch Franz Liszt in Weimar die erste Aufführung erlebte, als ergänzendes Gegenstück. Wieder sind mehrere Sagen miteinander verwoben: die vom Schwanritter und die vom Heiligen Gral. Beide sind nicht deutschen Ursprungs, aber von deutschen Dichtern gestaltet worden. Wagner läßt die Gralsburg nur geheimnisvoll im Hintergrund der Handlung schimmern. Sein Lohengrin ist ausgesendet, um als Gralsritter eine Tat rettenden Mitleids zu vollführen, die Unschuld zu befreien und die Verleumdung zu strafen. In diesem heiligen Dienst ist er mit Wunderkraft begabt und besiegt den Gegner, der sich ihm mit verzweifeltem Trotz entgegenstellt; alle anderen, außer Telramund und Ortrud, erkennen seine göttliche Sendung. Aber er ist nicht nur Held, er ist auch Mensch und Mann und liebt die Elsa, für die er streitet. Das ist seine Tragik; darum ist das Drama nach ihm benannt. Der Gralsritter muß unbedingten Glauben fordern; Elsa darf nicht fragen nach seinem Namen und seiner Art.

In wonnig begeisterter Hingebung gelobt sie Gehorsam; aber sie kann ihren „teuren Schwur" nicht halten. Sie muß ihn brechen, nicht etwa nur, weil Telramund ihren Retter als Zauberer anklagt und Ortrud ihr teuflische Verdächtigung zuflüstert, sondern vor allem, weil sie der Entsagung nicht fähig ist, weil sie den geliebten Mann ganz besitzen, sein Geheimnis mit ihm teilen will. Sie fragt weder aus weiblicher Neugierde noch aus Angst und Schwäche; das wäre trivial und kleinlich. Sie fragt aus Egoismus. Nicht an Temperament fehlt es ihr und nicht an Mut; leidenschaftlich begehrt sie, was ihr verwehrt ist; ja sie ersehnt sich die Gefahr, um mit dem Geliebten sie bestehen zu können. Jeder Aufopferung wäre sie fähig, jedem Kampf gewachsen, zu jedem Opfer bereit, nur nicht zu dem, das er von ihr fordern muß. Zu spät erkennt sie ihre Schuld, für die es keine Sühne gibt als den Tod. Sie hat an Lohengrin nicht geglaubt mit unbedingter Selbstverleugnung; so muß er ihr entsagen. Nicht strafen kann er sie, wie sie verzweiflungsvoll es erbittet; er muß von ihr scheiden. Er hat keine Wahl. Er kehrt zurück zum Gral, der ihn gesendet hat; seine Liebe opfert er dem Pflichtgebot. So bewährt er seine

Treue; sein Lebensglück zerbricht im Dienst des Ideals. Das ist noch tragischer als der „Tannhäuser". Trotzdem ist der „Lohengrin" viel rascher verstanden worden und als Lieblingsstück bevorzugt.

Das ist ganz sicherlich in dem bestrickenden Wohllaut begründet, den die Musik ausströmt. Wagner hat fast alles Opernhafte abgestreift; kein Rezitativ und keine Arie ist zu entdecken; seelenvoller Ausdruck in jedem Takt; und im Orchester schon eine Reihe von Leitmotiven, besonders das des Frageverbots, in poetischer Verwertung. Aber überreich ist das Werk an Melodie, und gerade die sogenannten „kleinen Stellen" sind es, die das Ohr bezaubern. Wir machen die seltsame Wahrnehmung, daß dieses einheitlich stilisierte Drama opernhaft genossen werden kann, ohne Anstrengung, ja mit Behagen. Freilich geht seine Tragik damit verloren; aber um die war es ja den Hörern nicht zu tun. So wird gerade der „Lohengrin" zum Prüfstein für richtige Auffassung und Wiedergabe. Man streitet darüber, ob die Titelrolle dem lyrischen oder dem dramatischen Tenor gehöre. Mit dieser Schablone aus der alten Oper kommen wir nicht durch. Er muß die Majestät des Gralsritters mit der größten Innigkeit, die Kraft und den Glanz des Helden mit der Zartheit des liebenden Mannes vereinigen. Ebenso muß die Elsa königliche Anmut, schwärmerische Hingebung, leidenschaftliche Sehnsucht und überlegene Hoheit offenbaren; in das Fach der Jugendlichdramatischen ist sie nicht einzuzwängen.

Telramund ist ein Ritter ohne Furcht und Tadel, der sein tapferes Schwert in Ehren schwingt. Sein unseliger, durch Elsas Abweisung seiner Werbung tödlich verletzter Stolz treibt ihn in die Hände eines Weibes, das ihn verführt, wider sein Gewissen zu handeln; er fällt als Opfer ihrer Tücke. Ortrud aber ist so furchtbar groß, so dämonisch gewaltig, wie unsere Bühne vorher noch keine Gestalt aufzuweisen hatte; nur die Eglantine in Webers „Euryanthe" ist als ihre Vorläuferin zu nennen. Eine vollendete Menschenkennerin, weiß sie den Mann zu betören durch ihre Lüge, die er durchschaut, aber der er sich doch gefangen gibt; und der Elsa naht sie mit unübertrefflich geheuchelter Demut, gewinnt durch ihre Schmeicheleien ihr Vertrauen und träufelt ihr das Gift des Zweifels in die reine Seele. Es ist ganz falsch, sie als wilde Hexe darzustellen; sie kämpft in großartig teuflischem Trotz für die alten Götter gegen den verhaßten neuen Glauben; in ihr rasen höllische Mächte gegen die Welt des Lichtes. Von der triumphierenden, früher stets applaudierten Anrufung des Wodan und der Freia

bis zu ihrem letzten Auftreten, in dem sie die Rache der entthronten Götter verkündet, muß sie vornehm und erschütternd wirken; sie ist der Feind, den der Gral zu Boden schmettert, und darum darf sie nicht zur opernhaften Intrigantin erniedrigt werden.

König Heinrich endlich, der Führer des Heerbanns gegen den Erbfeind, der „aus seinem öden Ost" das Reich bedroht, singt so hinreißend von deutschem Schwert und deutscher Wehrkraft, daß wir ihm heute noch zujubeln. Denken wir nur daran, daß Wagner ihn schuf zu einer Zeit, da von deutscher Einigkeit und Herrlichkeit nur zu träumen war. Es ist ein Prophet, der den deutschen Geist der Zukunft ahnt und aufleben läßt; es ist der Dichter, der vorausverkündigt, was einmal in Erfüllung gehen soll. Hätte Wagner nichts geschaffen, als diese wundervolle Gestalt, wir müßten ihn für alle Zeit zu unseren Großen zählen.

Der „Lohengrin" bedeutet Wagners Abschied von der romantischen Oper, als welche er noch bezeichnet war. Es ist unleugbar ein Abschluß und ein Wendepunkt. Bis hieher mochten bald alle folgen; noch war keine unerhörte Zumutung an Auffassung und Wiedergabe gestellt. Es dauerte fünfzehn Jahre, bis ein neues Werk erschien, das dann freilich die musikalische Welt gewaltig überraschte und erregte und einen Streit entfachte, wie er heftiger und leidenschaftlicher um kein anderes getobt hatte. Es war scheinbar ein jäher, unvermittelter, unverständlicher Sprung vom „Lohengrin" zum „Tristan". Jetzt wissen wir es besser. Wagner hatte inzwischen den „Ring des Nibelungen" bis zum zweiten Akt des „Siegfried" geschaffen; er war seines dramatischen Ideals mächtig geworden. „Weit hinter ihm in wesenlosem Scheine" lag die Opernwelt. Er brach sein Riesenwerk als aussichtslos ab; zu kühn, ja unmöglich für seine Zeit war seine künstlerische Idee. Was er an Enttäuschung erlebte, was er in seiner tragischen Liebe zu Mathilde Wesendonk litt, was er bei seinem Lieblingsphilosophen Schopenhauer wiederfand, das mußte er nun in „Tristan und Isolde" gestalten; das Hohelied vom Liebestode mußte er singen. Er bezeugt uns selbst, zum erstenmale habe er in voller Freiheit geschaffen, nicht etwa, weil er „nach seinem System geformt" hätte — „denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen" —, sondern weil er ganz er selbst sein durfte. Der „Tristan" ist sein allerpersönlichstes Werk und sein vollendetstes zugleich. Wenn eines den Preis verdient, dann dieses. Glühend leidenschaftlich in jeder Silbe und in jeder Note,

ist es von einer Einheitlichkeit in Wort und Ton, von einer Geschlossenheit im Aufbau, von einer Selbständigkeit in Erfindung und Ausführung, wie es auch unseren größten Meistern nur selten einmal gelingt. Daher die Eigenart des Stils, daher die Kühnheit in Dichtung und Musik, die von jeher zum überschwänglichen Enthusiasmus wie zur höhnischen Ablehnung gereizt hat; daher die Ausnahmestellung, die dem „Tristan" heute noch gebührt.

Darüber wollen wir uns doch nicht täuschen: Gemeingut kann gerade dieses Drama niemals werden in dem Sinn, daß es jedermann beschieden wäre, es mitzuleben. Wagner meinte, eine vollkommene Darstellung würde gar nicht zu ertragen sein. Die Hochspannung droht alles zu zerreißen. Und wenn es heute „Kassenstück" geworden ist, so ist damit noch lange nicht bewiesen, daß das Werk immer musterhaft aufgeführt und restlos verstanden wird. Zum Teil war der Widerspruch sicher ehrlich; und wer heute für den „Tristan" schwärmt, muß sich ernstlich prüfen, ob er fähig ist, zu hören und zu fühlen, was ihm da zutönt. Es ist und bleibt etwas ganz Außerordentliches, Unnachahmliches, auch im Schaffen des Meisters Einziges; und wer sich ihm nicht gewachsen fühlt, tut besser, sich davon abzuwenden, statt Begeisterung zu heucheln.

Die keltische Sage ist dichterisch mannigfach bearbeitet worden, am schönsten von Gottfried von Straßburg. Wenn Wagner diesen Meister auffallend geringschätzig beurteilt, so ist es nicht sowohl der Künstler des 19. Jahrhunderts, der das Mittelalter nicht versteht, als vielmehr der leidenschaftliche Dramatiker, der den großen Epiker des 13. Jahrhunderts nicht würdigt. Und doch verdankt er ihm den herrlichen Stoff, der ihm keine Ruhe ließ, bis er ihm eine neue Idee abgewann. Sie schlummert in der Sage; sie ist auch bei Gottfried angedeutet; Wagner aber mußte sie erfassen und gestalten. Tristan und Isolde lieben einander hoffnungslos und sündhaft. Sie ist die Braut und wird das Weib des Königs Marke; Tristan verrät mit seinem Ehebruch Ritterpflicht und Mannestreue. Denn sein fürstlicher Oheim ist ihm ein gütiger Vater; es ist ein doppeltes Verbrechen, das er begeht. Aber die Liebenden können nicht voneinander lassen; es ist ihr tragisches Schicksal, das sich erfüllen muß. Ihre Liebe ist todgeweiht. Im Leben, in der Welt der Wirklichkeit, im Licht des Tages ist sie unmöglich; ihr Reich ist die ewige Nacht. Das Epos erzählt alle

ihre Abenteuer; das Drama vollendet nur die Katastrophe. Im ersten Akt will Isolde mit Tristan sterben. Er hat ihren Verlobten Morold, den Helden Irlands, im Zweikampf getötet, ihrem Vaterland einen schimpflichen Frieden aufgezwungen, sie selbst als kostbarstes Beutestück ausersehen. Als er todwund vor ihr lag und sie ihn als ihren Feind erkannte, da wollte sie die Schmach an ihm rächen. Aber das Schwert entfiel ihrer Hand; sie sah ihm in die Augen und mußte ihn lieben. Daß ihm sein Eid und sein Gewissen wehrten, die Liebe zu zeigen, die in gleicher Glut auch in ihm lohte, das konnte sie nicht ahnen; sie mußte sich verschmäht und verraten glauben. Tief gedemütigt, namenlos elend, rüstet sie den Giftbecher für sich und ihn. Und da sie den Tod zu trinken vermeint haben, lösen sich ihre Lippen zum Geständnis.

Der Todestrank ist Wagners ureigenste Idee. Es war furchtbare Täuschung: Brangäne hatte ihnen den Liebestrank gereicht, nicht zufällig oder nur symbolisch, wie in der Sage, sondern in absichtlicher Verwechslung. Sie müssen leben. Und nun will im zweiten Akt Tristan mit Isolde sterben. Diese Szene wird von jeher und immer wieder verkannt, sittlich als Verherrlichung des Ehebruchs und künstlerisch als endloses Liebesduett verurteilt. Wagner will etwas ganz anderes: den Übergang „vom überströmendsten Leben in seinen allerheftigsten Affekten" bis zum „weihevollsten, innigsten Todesverlangen". Deshalb zuerst die stärkste sinnliche Erregung, zuletzt eine Verklärung, die von höchster Idealität getragen sein muß, um nicht überspannt zu wirken. Aber noch ist ihnen die Erlösung nicht beschieden. Von Melot verraten, von Marke überrascht, bleiben sie noch einmal dem ersehnten Tode fern. Erst im dritten Akt, wenn Tristan, an seiner Wunde dahinsiechend, alle nur erdenkliche Seelenqual erduldet hat, die ihn dazu zwingt, sich selbst zu verfluchen, weil sein ganzes unseliges Wesen ihm als tragische Schuld erscheint, kann Isolde ihm nahen und mit ihm sterben. Nun sind sie in der Nacht des Todes vereint.

Das ist die Grundidee des Dramas. Wer sie verkennt, muß sich folgerichtig an allen Einzelheiten stoßen. Denn von ihr ist alles abhängig, jede Wendung in Wort und Ton. Und es ist nicht zu leugnen, daß gespannteste Aufmerksamkeit und innerste Anteilnahme erfordert wird, um ihre Entwicklung zu verstehen. Wagners Dichtung verwendet, zumal im zweiten Akt, die Begriffe Nacht und Tag zu Gleichnissen von großer poetischer Schönheit, aber

auch von mystischer Gewalt. Der Tag, das ist das Leben und alles, was es umschließt; die Nacht ist der Tod mit allem, was ihm gehört. Tristan und Isolde müssen zur unbedingten Übereinstimmung gelangen, nicht in leidenschaftlicher Aufwallung allein, sondern in tiefstem seelischen Verständnis. Mit vollem Bewußtsein, nicht in blinder Heftigkeit müssen sie das Heil gewinnen, das ihnen nur im Tode erblühen kann. Furchtbar ernst ist das Sterben und unendlich süß und schön für die Beiden, denen das Leben alles verwehrt, der Tod alles schenkt. Wer das nur als romantische Schwärmerei faßt oder gar als schwächliche Sentimentalität, dem bleibt das tragische Geheimnis verborgen. Aber freilich, die Musik überschüttet gerade diese Szene mit so berückendem Wohllaut, daß das berauschte Ohr sie trinken kann, ohne ihren Ausdrucksgehalt zu verstehen. Die schneidenden Akzente im ersten Akt sind viel weniger dem Mißverständnis ausgesetzt; und den dritten Akt haben wir auch gelernt in seiner ganzen Trostlosigkeit mitzufühlen.

Es geht in jeder Beziehung bis an die äußerste Grenze. Wir wissen nicht, was wir mehr bewundern sollen: die unerhörte Gewalt in den großen Stellen der leidenschaftlichen Deklamation oder die wundervolle Gesanglichkeit der ruhigeren Momente. Lyrisch und Dramatisch durchdringt sich beinahe in jedem Takte. Das Überraschendste aber ist die ständig gewahrte Steigerung in einheitlichem Flusse. Manch ein anderer hätte da versagt, wäre wohl gar eintönig geworden, wie es nur allzuleicht geschieht, sobald mit den schärfsten Mitteln gearbeitet wird. Der Stil des „Tristan" hat verführerisch gewirkt; besonders seine Chromatik ist geradezu Ausgangspunkt neuer musikalischer Entwicklung geworden. Niemals ist es gelungen, auch nur von fern das gepriesene Vorbild zu erreichen. Denn niemals wieder waren die Bedingungen wie hier gegeben; niemals war alles so motiviert wie in diesem Meisterwerk. Seine Wirkung beruht nicht auf berechnetem Effekt, sondern auf erlebter Innerlichkeit. Und deshalb ist es echt deutsch. Es zeigt uns das deutsche Empfinden auf einem ganz bestimmten, nie wieder zu betretenden Gipfel; seine Besteigung ist lebensgefährlich, aber unsagbar großartig.

Daß der „Tristan" keine Oper ist, bedarf gar keines Beweises. Man hat sich zwar nicht gescheut, den letzten Gesang der Isolde zum Konzertvortrag zu mißbrauchen; das beweist aber nur den Tiefstand unseres Geschmacks und unseres Stilgefühls. Sonst

kann man mit dem besten Willen keine „Nummer" mehr herausbrechen. Darum war man auch gleich bei der Hand mit dem Vorwurf der Formlosigkeit: kein Rezitativ mehr, keine Arie, also gar kein Aufbau, nur die „unendliche Melodie". Lassen wir das spöttische Wort einmal gelten. Melodie strömt vom Anfang bis zum Ende über uns aus; es fehlt nicht an liedartigen Sätzen. Hier ist das erreicht, was Wagner schon von seinem „Tannhäuser" rühmte: der schroffe Gegensatz von seelenloser Deklamation und seelenvollem Gesang ist aufgehoben. Aber nicht wie in Schumanns „Genoveva" zugunsten einer allzu gleichartigen Weise, sondern mit Entfaltung all des Reichtums, der in lebendigster Rede und Gegenrede möglich ist. Die szenische Gliederung ist nicht nur Schritt für Schritt nachzuweisen, sondern auch unmittelbar zu fühlen. Der breite Strom schaukelt uns nicht auf buntbewegten Wellen; er trägt uns, bald laut und bald leise, bald stürmisch wogend, bald sanft gleitend, sicher und treu an das Ziel. Und wenn ein Abgrund droht, und wenn die Gegensätze aufeinanderprallen, daß unser Schifflein zerschellen möchte in wirbelndem Strudel, die Hand des Meisters bleibt doch fest am Steuer. Mit Recht darf Wagner sich rühmen, im „Tristan" eine Kunst der Übergänge bewährt zu haben, die ohnegleichen dasteht. Wer da noch an die Oper denkt, ist nicht wert, das Wunder deutscher Dramatik zu erleben, das hier zur Tat geworden ist.

Dicht neben dem „Tristan" stehen die „Meistersinger". Der Gegensatz ist so groß, daß es uns unbegreiflich dünken will, wie ein und derselbe Meister beide Werke unmittelbar nacheinander schaffen konnte: nach dem furchtbar tragischen Drama vom Liebestode das reichste Lebenslied. Und doch gehören beide eng zusammen; das hat Nietzsche richtig erkannt, wenn er ihre Aufeinanderfolge nicht als möglich, sondern als notwendig erklärt. Schon im Sommer 1845 hatte Wagner die „Meistersinger" entworfen; eine „komische", dann eine „große komische" Oper sollten sie werden, nach mehrfach verändertem Plan. Hätte er sie damals ausgeführt, so hätten wir etwas ganz anderes erhalten, als wir jetzt besitzen. Das Hohelied des deutschen Humors wäre nicht erklungen. Das konnte und mußte erst ertönen nach dem „Tristan". Es ist die Rückkehr zum Leben, zum Optimismus, zur Bejahung, zum Glauben. Und wenn auch ein gut Stück Bosheit darin stehengeblieben ist, so spricht doch nicht kalte Ironie, sondern warme Herzlichkeit das entscheidende Wort. Denn nicht stolze Selbstsucht

und hohes Selbstbewußtsein erringen den Sieg; in williger Entsagung wird er gewonnen. Das ist die milde, versöhnliche Poesie, das ist die Idealität dieses Werkes. Nie war Wagners Genius reiner und schöner, reicher und wahrer, als da er sich zu solcher Verklärung erhob. Der Tag der ersten Aufführung am 21. Juni 1868 in München ist ein Ruhmestag für ihn und ein Glückstag für die deutsche Bühne gewesen.

„Die Meistersinger von Nürnberg" sind kein historisches Drama. Wohl aber ist es hier einmal einem deutschen Dichter gelungen, eine frei erfundene Handlung auf bedeutsamem, geschichtlichem Grunde aufzubauen. Er hätte nicht glücklicher sein können in seiner Wahl; ein Stück deutschen Lebens tut sich auf, so mannigfaltig, so farbenfroh, so reich bewegt und so überzeugend gestaltet, wie wir es sehr selten genießen. Die freie Reichsstadt in ihrer Blütezeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts, ein biederes, ehrenfestes Bürgertum, behaglicher Wohlstand auf Fleiß und Geschicklichkeit gegründet, alle Zünfte wetteifernd in Pflege bewährter Tüchtigkeit, ein frohes, heiteres Volk um angesehene Führer geschart, das ist ein Bild, an dem wir uns nicht sattsehen können. Die Heimat Albrecht Dürers (1471—1528) wird vor uns lebendig; wir fühlen uns wie mit einem Zauberschlag in ein Paradies des Deutschtums versetzt. Und nicht nur das Handwerk gedeiht auf goldenem Boden; auch die freien Künste werden gepflegt. Die Meistersinger treten vor uns hin und singen ihre Weisen. Kein Geschichtsforscher hätte sie treuer schildern können als die geniale dichterische Phantasie es hier vermag.

Mit all ihrem Ernst und all ihrer Treue, mit all ihrer spießbürgerlichen Beschränktheit und kleinlichen Rechthaberei, mit ihrem Formelkram und ihrer Pedanterie hat er sie verstanden und verlebendigt. Und als hätte er vorausgesehen, wie seine Zeichnung verwischt und verzerrt werden kann, sobald sie einseitig geschaut wird, hat er ausdrücklich davor gewarnt, sie zur Karikatur zu entstellen; nur drollig, nur unfreiwillig komisch sollen sie wirken, weil sie bei aller Wichtigtuerei doch weit entfernt sind von künstlerischer Freiheit, weil sie künstlerischen Geistes doch nur einen Hauch verspürt haben, weil sie in enge Grenzen künstlerischer Betätigung gebannt bleiben. Ihr Verdienst ist die gewissenhafte Wahrung der Tradition; die ist ihnen heilig, wie sie es auch uns sein soll. Aber sie versagen in dem Augenblick, da sie vor eine neue Erscheinung gestellt werden, deren Originalität sie nicht be-

greifen. Da schütteln sie die Köpfe, und ehrlich bekennt der brave Kothner: „Ja, ich verstand gar nichts davon". Wir dürfen sie darob nicht schelten; sie bleiben unserer Achtung wert, gerade weil sie sich nicht klüger gebärden als sie sind. Licht und Schatten sind gerecht verteilt; der deutsche Philister zeigt sich von seiner besten Seite.

Nur einer unter ihnen ist ein boshafter, hämischer, neidischer Gesell, Beckmesser der Merker. Von Einbildung und Eitelkeit gebläht, von brennendem Ehrgeiz getrieben, unbedingt eine erste Rolle zu spielen, hetzt er seine Zunftgenossen zu vorschneller Ablehnung in verletzender Form. Er hat nur Spott und Hohn für kühne Idealität, nur Gift und Galle für den menschlichen und künstlerischen Nebenbuhler; darum verfällt er dem Fluch der Lächerlichkeit als wohlverdienter Strafe. Man hat es Wagner zum Vorwurf gemacht, daß er sich allzu deutlich und aufdringlich mit dieser häßlichen Figur an seinen Gegnern, besonders an den Kritikern gerächt habe, die ihn befehdeten und ihrerseits nichts weniger als gerecht und geschmackvoll schrieben. Aber es wäre erst recht geschmacklos gewesen, wenn er den Merker, wie er es ursprünglich beabsichtigte, Hans Lick getauft hätte, um seinen grimmigsten Widersacher, den Musikschriftsteller Eduard Hanslick in Wien, persönlich zu treffen. Vielmehr ist es ihm gelungen, in den „Meistersingern" nicht nur sich selbst und seine bitteren Erfahrungen abzumalen, sondern ein Stück Künstlergeschichte von ganz allgemeiner Geltung; darum darf auch Beckmesser nicht zur widerlichen Karikatur erniedrigt werden. Richtig verstanden ist er ein Typus, der nie aussterben wird: borniert und darum unbedingt kunstfeindlich.

Denn die Meister werden vor eine Probe gestellt, die sie nur bestehen könnten, wenn sie vorurteilsfrei fähig wären, auf das zu lauschen, was sie hören. Der junge Ritter Walther von Stolzing tritt vor die Zunft mit dem Anspruch, seine Kunst an berufener Stätte zeigen zu dürfen. Er ist nicht imstande, den vorgeschriebenen Bedingungen zu genügen. Kein regelmäßiger Lehrgang hat ihn gebildet. Er beruft sich auf die Natur und auf einen alten Meister, Walther von der Vogelweide; er vertraut seinem Genius, der aus dem Urquell schöpft, und meint der Schule entraten zu können. Mit der ganzen Naivität der Urbegabung verkennt er den Wert und das Recht der Tradition; er ist ein hochbegabter Dilettant. Erinnern wir uns, was von Franz Schubert galt? es gilt von jedem wahrhaft schöpfe-

richen Geiste. Aber es teilt auch jeder das gleiche Schicksal: man will ihn nicht etwa nur belehren und meistern, sondern gar nicht hören. Denn er bedroht die altererbte und ersessene Sicherheit, das Monopol, das diejenigen so gern sich anmaßen, denen die Hut anvertraut ist über die künstlerische Entwicklung. Es ist der immer wiederholte Kampf des Alten mit dem Neuen. Und wenn das Neue so wie hier, keck und selbstbewußt, rücksichtslos und siegesgewiß auftritt, dann muß das Alte sich dagegen stemmen. So leicht ist der Sieg nicht zu gewinnen; echtes Gold muß im Feuer der Prüfung klar werden; die Jugend muß reifen.

Dazu bedarf sie eines Führers. Freilich nicht eines engherzig verknöcherten, sondern eines liebevoll gütigen. Und den findet Walther in Hans Sachs. Der einzige Poet unter den Zunftgenossen erkennt sofort die überragende Begabung des jugendlichen Stürmers. Aber er würdigt ihn nicht nur mit sicherstem Kunstverstand, sondern mit wärmstem Herzensverständnis. Das ist das Wundervolle, das Einzige an diesem herrlichen Mann. Ein anderer hätte sich mit fachmännischer Anerkennung begnügt; viele bilden sich ja schon darauf etwas ein, wenn sie ein wohlwollendes Urteil abgeben. Er aber, weit entfernt, den überlegenen Dichtergeist zu verkleinern, den glücklichen Nebenbuhler tunlichst auszuschalten, entbrennt in Liebe und Begeisterung und wird der Schirmherr des jungen Recken. Künstlerisch bereitet er das Fest seines Triumphes vor; neidlos glücklich schaut er die Vollendung dessen, was er nur ahnte. In edelster Selbstverleugnung hilft der Alte dem Jungen den Kranz gewinnen, der bisher sein Haupt geschmückt hat. Er geht ihm nicht verloren; er strahlt nur in reinerem Glanze. Wie das ganze Volk seinem Lieblingsdichter huldigt und ihm sein schönstes Lied zusingt „Von der Wittenberger Nachtigall", mit dem er die Reformation gegrüßt hatte, so vereinigen sich zum Schluß alle um ihn, ihr Haupt und ihren Meister, den väterlichen Freund, den Hort alter und neuer deutscher Kunst, und ehren ihn mit jubelndem Zuruf.

So hat Wagner seinen Hans Sachs gefaßt „als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes", in dem alles Heil für uns beschlossen liegt. Aber noch viel idealer hat er ihn menschlich verklärt. Freilich verläßt er damit die geschichtliche Grundlage. Aber keine andere Gestalt war würdiger, die Idee liebender Entsagung zu tragen, zu der jetzt der Meister des „Tristan" emporsteigt. Nicht nur seinen Künstlerruhm, sondern

sein letztes Lebensglück opfert Hans Sachs dem jungen Ritter. In seines Nachbars, des Goldschmieds Veit Pogner Hause war das junge Evchen aus einem munteren Kind zur holdseligen Jungfrau herangeblüht. Zutraulich, schalkhaft sonnt sie sich in dem Gefühl, des allverehrten Meisters Liebling zu sein. Solange sie keine Liebesleidenschaft kennt, mag sie sogar die kindliche Freude an seinem unverhohlenen väterlichen Wohlgefallen mit echter Zuneigung verwechseln. Er aber ist unvermerkt von süßem Zauber gefesselt worden; halb unbewußt träumt er davon, sie sein eigen zu nennen. In der Unausgesprochenheit dieses Johannistriebes liegt unsagbar feine Poesie. Da kommt die Stunde des Erwachens für beide. Evchen sieht den jungen Ritter und liebt ihn mit flammender Inbrunst; Hans Sachs erkennt den Abgrund, an dem er nur zu lang gestanden war. Nicht grollend zieht er sich zurück; nicht mit ruhig vernünftiger Überlegung verzichtet er auf ein Glück, das ihm nimmermehr beschieden sein kann. Tief ernst bekennt er die Wahrheit. Es ist nichts Ergreifenderes zu denken, als die Worte, mit denen er an das Schicksal des „Herrn Marke" in „Tristan und Isolde" erinnert, dem „traurigen Stück", das er nicht neu erleben will. Einen Augenblick sind wir von tragischer Wolke überschattet; aber die goldene Sonne des Humors verscheucht sie, da er den Sieg gewinnt über sich selbst. Hier erfahren wir, auf wie ernstem Grunde er ruht, dieser vielgepriesene, vielverkannte deutsche Humor.

Er wurzelt in reinster Herzensgüte, in edelster Menschlichkeit; er ist das gerade Gegenteil von Egoismus. Hans Sachs wird Schirmherr der jungen Liebe. Nicht mit tönender Phrase, nicht mit heroischer Geste, nicht in theatralischem Edelmut, sondern schlicht und schön, innig und rührend, schalkhaft und scherzend zugleich. Sein warmes Herz macht ihn erfinderisch: er zahlt dem Beckmesser gehörig heim; er spricht dem jungen Walther ernst und freundlich zu; er prüft auch Evchen und verschont sie nicht mit Geduldsproben, die sie kaum versteht. Dann aber, wenn er sich davon überzeugt hat, ob seine beiden Lieblinge wert sind, daß er ihnen sich selbst zum Opfer bringt, vereinigt er sie in höchster Poesie, obwohl sie beide nicht ahnen können, was er innerlich leidet. In den wenigen Worten: „Lausch, Kind, das ist ein Meisterlied!" liegt alles beschlossen; mit ihnen setzt er den jungen Ritter ein zu seinem Erben und reicht ihm die doppelte Krone der künstlerischen Vollendung und des Lebensglücks. Wundervollere deutsche Dichtung kennt unsere Bühne nicht als diese; und

sie tut wohl daran, die „Meistersinger" als ein Kleinod zu wahren für alle Zeiten.

Daß sie rascher als der „Tristan" zum Lieblingsstück des Publikums geworden sind, ist kein Wunder. Denn wenn dort Poesie und Musik kaum erträglich gespannt waren, so atmet hier Wort und Ton die erquickendste Frische. Wagner hat sich nicht gescheut, den alten volkstümlichen Knittelvers zu verwenden, und handhabt ihn, von wenigen Härten und Übertreibungen, besonders in Beckmessers sinnlos verunglückten Gesängen abgesehen, mit erstaunlicher Meisterschaft. Darüber ergießt sich ein Strom von Melodie, zum großen Teil in liedmäßiger Fassung, mit glücklich getroffener Allgemeinverständlichkeit. So wie im „Tristan" das Ensemble und der Chor keine Stelle fanden, weil das Drama sie nicht erheischte, so ungezwungen ertönen sie hier als lebendiger Beweis dafür, daß kein Rezept und keine Schablone gilt, sondern immer nur die Idee die Wahl der Ausdrucksmittel bedingt. An Kunstwert sind die „Meistersinger" dem „Tristan" ebenbürtig. Freilich stellen sie keine „leicht aufzuführende Oper" dar, wie wohlmeinende Freunde es geraten hatten und Wagner es zu verwirklichen glaubte. Der große Dramatiker kann kein kleines Singspiel schaffen; das wäre ein unbilliges Verlangen. So ist das Ganze als zu anspruchsvoll getadelt worden; und im einzelnen wäre, wie immer bei Wagner, manches einfacher und weniger redselig zu wünschen. Damit müssen wir uns abfinden. Freuen wir uns lieber, daß dieses Hohelied des deutschen Humors mit der ganzen verschwenderischen Fülle in Poesie und Musik bereichert ist, die der „Tristan" seinem Meister gewonnen hatte, und gönnen wir beiden Werken ihre Ausnahmestellung. Jedes andere Volk muß uns darum beneiden; wollen wir selbst uns darum betrügen? Wir brauchen sie beide, die Tragik und den Humor, im Leben und in der Kunst; dann erst ist das Wesen deutschen Geistes erschöpfend gestaltet.

Endlich sollte auch der „Ring des Nibelungen" zur Vollendung gedeihen. Schon im Herbst 1848 war „Siegfrieds Tod" als „große Heldenoper" gedichtet worden, ungefähr der späteren „Götterdämmerung" entsprechend; der Reihe nach wurden dann „(Der junge) Siegfried", die „Walküre" und das „Rheingold" vorangestellt; die ganze Dichtung, 1853 für Freunde gedruckt, erschien 1863 in der Öffentlichkeit. Die Partitur aber war erst im November 1874 endgültig fertiggestellt. Einzelaufführungen gegen Wagners Willen erlebten in

München das „Rheingold" am 22. September 1869, die „Walküre" am 26. Juni 1870. Die erste Gesamtaufführung, wie sie unbedingt zu fordern ist und allein zu befriedigen vermag, geschah vom 13. bis zum 16. August 1876 im Festspielhaus zu Bayreuth. Wagner wußte wohl, warum er sein „Bühnenfestspiel" nur als ganz besondere festliche Veranstaltung gegeben haben wollte; ihm schwebte Ähnliches vor, wie es zur Zeit des Perikles die Tragödien eines Aeschylus und Sophokles in Athen bedeuteten: nicht Theater im gewöhnlichen Sinn, sondern erhabene Darstellungen im Tempel der Kunst. Das deutsche Volk sollte wie das griechische zu Gast geladen sein, um die Darbietungen der dramatischen Muse zu empfangen, ungestört und unbeirrt durch alle Äußerlichkeiten, die sie sonst immer entweihen. So groß und schön dieser Gedanke war, so unmöglich ließ er sich verwirklichen. Es ist echt deutsche Idealität allein, die ihn überhaupt nur zu fassen wagt; und er ist deshalb nicht minder ruhmvoll, weil er Bedingungen voraussetzt, wie sie nie und nimmer sich erfüllen. Wagner mußte den „Ring" an alle Theater weitergeben, die ihn begehrten. Längst ist das Riesenwerk dem Spielplan einverleibt und wird, wenn auch mit Auszeichnung und Sorgfalt, so doch nicht mit der Liebe und dem Ernst behandelt, die sein Schöpfer seinem künstlerischen Ideal selbst darbrachte und von uns dargebracht wünschte. Es ist immer die Frage, ob eine Aufführung einigermaßen gelingt, ob die Ausführenden und die Hörer über die Kraft und Ausdauer verfügen, vier Abende lang sich der großen Aufgabe mit unbedingter Hingebung zu widmen. Wichtiger noch als alle stilistischen und technischen Fragen ist die eine, ob der Geist unverfälschter deutscher Kunst sich siegreich behauptet. Mitten in dem Durcheinander, das unsere Bühne beherrscht, dürfen wir es kaum erwarten. Dann aber ist das ganze Drama gefährdet, und es kann geschehen, daß es in seiner Wirkung versagt.

Ein weiter Kreis altdeutscher und altnordischer Sagen liegt der Dichtung zugrunde. In der Wahl und Gestaltung des Stoffes ist Wagner noch freier und selbständiger gewesen als je zuvor; und es bedarf genauer Kenntnisnahme, um zu würdigen, wie das Ganze und wie jede Einzelheit poetisch verwertet ist. Es hat nicht gefehlt an den kräftigsten Vorwürfen, er habe der Sage Gewalt angetan, sie gar nicht verstanden und ihren Sinn geradezu entstellt. Um so stärker betonen wir, daß er uns den ganzen Reichtum, der sich ihm erschloß, neu geschenkt hat. Er war uns verloren gegangen, wir hatten kaum mehr eine Ahnung von seiner Herrlich-

keit. Denn sogar das Nibelungenlied, unser größtes Nationalepos, war zwar noch berühmt, aber nichts weniger als allgemein gekannt; und die alten Volkslieder waren vergessen. Ja noch mehr: sie waren geringschätzig zurückgewiesen von der „klassischen" Bildung. Alle Ehrfurcht vor unserer Vergangenheit, alle Liebe zu ihren Sagen und Märchen schien geschwunden. Wenn Wagner nichts anderes vollbracht hätte, als uns zur Selbstbesinnung zurückzuzwingen, es wäre seine nationale Tat nicht hoch genug zu preisen. Wie wir auch seine Dichtung künstlerisch werten, eines ist sicher: er hat uns mit Gewalt wieder an alles erinnert, was verschüttet war an deutscher Poesie, mit einer Gewalt, die sich als unwiderstehlich erwies. Und ohne uns in irgendwelchen Vergleich einzulassen, ist es doch unbestreitbare Tatsache, daß kein anderer Versuch, weder der dramatische von Friedrich Hebbel noch der epische von Wilhelm Jordan, von geringeren ganz zu schweigen, auch nur annähernd so hinreißend gewirkt hat wie der „Ring", um uns ein Edelgut wieder zu erringen, das wir durch Irrtum und Gleichgültigkeit verscherzt hatten. Wir dürfen Wagner als Wiedererwecker deutscher Sagenpoesie neben die Brüder Grimm stellen, die uns die köstliche Fülle der „Kinder- und Hausmärchen" neu beschert haben.

Vor allem aber gilt es, die Idee zu erfassen, die Wagner in seinem Werk zum Ausdruck bringt. Ob es ihm gelungen ist, sie restlos zu verwirklichen, ob sie in jeder Szene sich klar und deutlich ausspricht, ob wir jede Einzelheit unmittelbar auf sie beziehen oder vielleicht erst nachträglich ihr einordnen, darüber kann man verschiedener Meinung sein. Aber der Dichter hat unbedingt Anspruch darauf, daß wir uns bemühen, ihn zu verstehen; und nur Oberflächlichkeit und Bequemlichkeit mag sich dessen weigern. Der Fluch des Goldes ist der tragische Hebel in diesem Drama. An dem Golde hängt die Macht. Wer es gewinnt und den zauberkräftigen Ring daraus schmiedet, der die Weltherrschaft sichert, der entsagt der Liebe. Denn mit dem Egoismus der Macht ist liebende Hingebung unvereinbar. Und eine Welt sehen wir darüber zugrunde gehen, auf deren Trümmern ein neues Reich ersteht. Wotan ist der Held der Tragödie in seiner Verschuldung, seinem Zorn, seiner Ohnmacht, seiner Läuterung bis zu freudiger Entsagung und selbstgewolltem Untergang. Mit List und Gewalt entreißt er dem Alberich den Ring, den dieser den Rhein-

töchtern geraubt hatte, muß ihn aber den Riesen lassen, die ihm zum Schutze seiner wankenden Macht die Burg Walhall gebaut hatten. Freia, die Göttin der Jugend, war ihnen dafür verpfändet; ein feierlicher Vertrag hatte Wotan gebunden. Nun hütet Fafner als Drache den Hort und den Ring. Wer wird ihn bekämpfen und besiegen, wer wird die Weltherrschaft an sich reißen? Alberich, vorläufig ohnmächtig, ersieht in Hagen, seinem dämonischen Sohne, seinen Rächer. Wotan selbst darf Fafner nicht angreifen; er setzt alle seine Hoffnung auf einen freien Helden, der an seiner Statt den Entscheidungskampf bestehen soll. Siegmund ist nicht frei; er ist Wotans Geschöpf und muß der unerbittlich strengen Fricka, der Hüterin der Ehe und der Eide, verfallen. Erst der junge Siegfried tötet Fafner, gewinnt den Hort und den Ring und erweckt Brünnhilde aus ihrem Zauberschlaf. Aber auch er kann dem Fluch nicht entrinnen; Hagens tückischer Verrat stürzt ihn ins Verderben. Die freie Liebestat des Weibes, das leidend alle Erkenntnis erlangt und entsagend den verhängnisvollen Ring dem reinen Element zurückgibt, bringt die Erlösung; Wotan und seine Götterwelt versinkt; nicht gieriges Verlangen nach Macht, sondern selbstlose Liebe behält den Sieg. Das ist die sittliche Idee, in der Wagners Drama gipfelt.

Sie erschöpfend darzustellen, läßt er uns die große Entwicklung in einer Reihe von Bildern schauen, die unsere Phantasie und Empfindung in sehr verschiedenem Maße gefangen nehmen. Wotan selbst hat großartige Szenen. Im „Rheingold" grüßt er die strahlende Götterburg erst in majestätischem Gesang, dann in tragisch durchschauerter Ahnung. In der „Walküre" hält er als Herr des Schlachtfeldes furchtbares Gericht über die Ungehorsame, die seinem Gebot zu trotzen wagte, und muß in ergreifendem Abschied sich von seinem Liebling wenden. Im „Siegfried" weckt er die Erda aus träumendem Schlaf und verkündigt ihr das Ende ihres Wissens, den Zusammenbruch der alten Welt, um in poetischer Selbstverleugnung den jungen Helden als den Erben seiner Herrschaft zu grüßen. Dagegen sind seine Zwiegespräche mit Fricka und Brünnhilde im zweiten Akt der „Walküre", mit Fafner und Siegfried im zweiten Akt des „Siegfried" nicht so unmittelbar überzeugend; sie erfordern vollendete Wiedergabe, um uns zu erschüttern. Sein Todfeind Alberich ist wohl die schwierigste Rolle, die es gibt; er darf um alles nicht abstoßend häßlich, er muß

wahrhaft dämonisch erscheinen, trotz aller Wut und Gier. Sein Fluch muß furchtbar wirken; nie ist das unselige Gold so grauenhaft tragisch erfaßt und so drohend in seiner Vernichtungskraft gezeigt worden. Hagen endlich ist uns schon durch seinen grimmigen Humor menschlich näher gebracht; die Darstellung muß bis zum Schluß zu entsetzlichem Trotz und Hohn gesteigert sein.

Daß man seinerzeit über die Riesen und Zwerge, über die Rheintöchter und Nornen wohlfeilen Spott ergossen hat, dünkt uns heute doch wohl sehr unverständig und kleinlich; wir bewundern rückhaltlos die Originalität, die hier elementare Charakteristik geschaffen hat, und freuen uns ihrer Anmut wie ihrer Schärfe. In der Gestalt des Mime erblicken wir allerdings ein Wagnis. Aber wenn der widerliche Erzieher des jungen Helden nicht in die Karikatur entgleist, sondern alle Eigenschaften zur Geltung bringt, die sich in seinem unsympathischen Wesen vereinen, so bezeugt auch er die unerschöpfliche Dichterkraft, die jede Grenze berührt. Am wenigsten glücklich wirkt es immer, wenn Tiere auf die Bühne gebracht werden. Die Widder der Fricka geraten nur zu leicht unfreiwillig komisch; der Bär im „Siegfried" ist derb humoristisch gemeint. Überaus poetisch singt der Waldvogel; er bleibt ja auch unsichtbar. Die schwierigste Aufgabe bleibt die Darstellung des Drachen. Es darf sich kein lächerliches Ungetüm daherwälzen; Siegfried erlegt einen grimmigen Feind. Und der sterbende Fafner singt so ergreifend, daß er vorher zwar plump und roh, aber nicht fratzenhaft erscheinen darf.

Die vielgerühmte Bühnentechnik sollte imstande sein, das zu vermeiden. Noch viel wichtiger ist Grane, das Walkürenroß, das im zweiten Akt der „Walküre" und in der „Götterdämmerung", ja sogar, wenn auch unsichtbar, im „Siegfried" bei der Erweckung der Brünnhilde, so unmittelbar an der Poesie des Dramas beteiligt ist, daß verunglückte Mitwirkung ganz empfindlich stört. Man kann nicht von jeder Darstellerin verlangen, daß sie sich auf seinen Rücken schwingt und in den brennenden Scheiterhaufen hineinsprengt, wie Wagner es vorschreibt; man hat es ihm sogar bös verdacht, daß er zum Schluß ein so effektvolles Paradestück verlangt, obwohl die hinreißende Wirkung gerade dieses Augenblicks durch keinerlei anderes Auskunftsmittel zu ersetzen ist. Aber Brünnhilde sollte wenigstens imstande sein, ihr Roß am Zügel zu führen, sich an seine Seite zu lehnen und es als ihr letztes Gut dem scheidenden Siegfried anzuvertrauen. Mit sorgfältiger Dressur läßt es sich

erreichen, daß das Pferd wirklich seine poetische Aufgabe löst. Denn Wagner hat nicht nur den deutschen Wald in seiner heimlichen Herrlichkeit, nicht nur den deutschen Strom in seiner stolzen Größe verlebendigt; zu der innigen Vertrautheit mit der Natur gehört auch die Liebe zur Tierwelt. Von ihr ist der junge Siegfried geleitet zur Ahnung und zur Frage nach Vater und Mutter; und der Walküre ist ihr Roß ein treuer Freund. Das alles ist nicht symbolisch zu fassen, sondern in lebendigster Empfindung. Und daß Wagner gerade dafür Wort und Ton gefunden hat, reiht ihn ein unter unsere großen Romantiker, unter unsere echten Poeten.

Ganz unleugbar aber wird unser Gefühl beherrscht von den Szenen, in denen menschliche Leidenschaften rein und unmittelbar zu uns tönen. Der erste Akt der „Walküre", in dem Siegmund das Wälsungenschwert gewinnt und mit ihm Sieglinde, die eigene Schwester, zur Braut, ist zwar als Verherrlichung des Ehebruchs und der Blutschande verdammt worden, gehört aber zu dem Glühendsten und Packendsten, was Wagner geschaffen hat, und rechtfertigt sich sittlich wie künstlerisch durch die Ausnahmestellung der Beteiligten und durch die jede Frivolität bannende Gewalt des Ausdrucks. Eine herrlichere Gestalt als den jungen Siegfried kennt keine Sage unseres oder eines anderen Volkes. Wie er sich selbst das Siegschwert schmiedet mit schmetterndem Lied, wie er es triumphierend schwingt und dem Drachen ins Herz stößt, wie er jauchzend sich in die Waberlohe stürzt und durch das Feuer dringt, wie er vor Brünnhilde, dem ersten Weibe, das er schaut, in kindlichem Schauer erbebt, dann aber in rasendem Ungestüm sie zu eigen gewinnt, das ist alles so wundervoll, daß wir nur zu leicht die Wotantragödie darüber vergessen. Einen Bruch erleidet der Charakter des strahlenden Helden durch den Vergessenheitstrank, den Hagen ihm reicht und der nicht, wie der Liebestrank als vermeintlicher Todestrank im „Tristan", hochdramatisch bedeutsam, sondern als Zaubermittel beinahe nur theatralisch wertvoll ist, freilich aber nicht zu entbehren war, wenn die Katastrophe motiviert werden sollte.

Diese selbst ist von echtester Poesie getragen. Siegfrieds Ermordung nach seiner übermütigen Szene mit den Rheintöchtern, sein Todesgesang, die Trauermusik, die ihn heimgeleitet, und die letzten Szenen an seiner Leiche sind so vollendet, daß wir uns eine andere Darstellung überhaupt nicht mehr denken können. Unsere

Bühne hat damit das deutsche Heldenideal erhalten, das in unserer Seele lebt und nun lebendig vor uns erstanden ist.

Und sie alle überragt Brünnhilde, Wagners Meisterschöpfung. Sie schreitet durch das Drama wie die dramatische Muse selbst. Von ihrem jauchzenden Walkürenruf bis zum letzten Gruß an ihren Helden offenbart sie eine Fülle von Poesie, wie sie in solchem Reichtum über keine andere Gestalt ausgegossen ist. Sie ist die dramatischste, menschlich und künstlerisch überwältigendste im ganzen „Ring". Denn sie erlebt innerlich die entscheidendste Wandlung; sie ist die einzige, die der Gesamtidee vollendeten Ausdruck verleiht. Aus der „fühllosen Maid" wird das liebende Weib. Die Schlachtenjungfrau, die auf Wotans Befehl die Helden „zur Wal kürt" und in den Göttersaal geleitet, wird von Mitleid erfaßt, da Siegmund nicht lassen will von Sieglinde, die ihm nach Walhall nicht folgen darf. Mit tiefernster Todverkündigung trat sie vor ihn hin; nie ist die Weihe altgermanischen Heldentodes ergreifender geschildert worden. Und in ihr, die kein Erbarmen kannte, keine weiche Regung gegenüber dem, der dem göttlichen Gebot zu gehorchen hatte wie sie selbst, die nur von Pflicht und Ehre wußte, aber von keiner Herzensempfindung, in ihr erwacht mit Allgewalt ein neues, nie gekanntes menschliches Gefühl und wirft sie aus ihrer Bahn.

Ihm opfert sie alles, die ganze Herrlichkeit der Götterwelt, das ganze frische Leben, ja alles Glück, das sie als Wotans Liebling genoß, ihre heilig gehaltene Jungfräulichkeit, all ihren Stolz und all ihre Kraft. Innerlich geschieden, muß sie aus jeder Gemeinschaft weichen mit der Welt, die sie verläßt. In Siegfrieds Liebe findet sie neue Seligkeit; Wotans Strafe wandelt sich ihr in Entzücken. Aber nach dem Taumel der Freude und des Genusses stürzt sie in bitterstes Herzeleid, in grenzenloses Elend, in unerhörte Schmach. Verraten von dem, der ihr Trautester war, ausgeliefert an einen Menschensohn, den sie als Schwächling verachten muß, rast sie in tobender Verzweiflung und wütendem Rachedurst und wird mitschuldig an Siegfrieds Tod. Zuletzt erst erkennt sie, daß ihr Leiden sie wissend gemacht hat. Sie versteht den großen tragischen Zusammenhang und wird zur Vollstreckerin eines Weltenschicksals. Mit Prophetenblick schaut sie in die Zukunft und sieht das Reich der Liebe und der Freiheit anbrechen. Sie hat gebüßt und gesühnt für alle; aus ihrer Hand empfängt die alte Welt Frieden und Versöhnung in harmonischem Untergang; ihr Geist wird die

neue Welt regieren. In unerhörter Form ist dieses riesige Drama gestaltet: „Drei Tage und einen Vorabend" nimmt es in Anspruch. Und unerhört erschien auch seine stilistische Fassung.

Der uralte Stabreim ist in der Dichtung durchgeführt und offenbart, von unvermeidlichen Härten und Entgleisungen abgesehen, ganz überraschende poetische Ausdruckskraft. Wieder ist uns ein nationales Edelgut neu geschenkt; wir hatten es so vollständig vergessen und verloren, daß wir seine Neubelebung mit beschämender Verständnislosigkeit entgegennahmen, ja sogar mit wohlfeilem Spott überschütteten, bis uns die Augen aufgingen für seine Schönheit. In der Musik aber herrscht das Leitmotiv.

Auch dieses hat oberflächliche Auffassung ganz äußerlich genommen und damit seine poetisch-musikalische Bedeutung vollständig verkannt. Es ist kein geistvolles, auch kein pedantisches Spiel mit „Signalen", sondern das symphonische Prinzip, mit dem der geschlossene Bau des Dramas gegenüber der in Nummern zerfallenden Oper gefestet erscheint. Anderseits aber darf auch daraus kein Rezept abgeleitet werden. Nicht mit der Einführung und Durchführung von Leitmotiven an sich ist es getan. Sie müssen ausdrucksvoll erfunden sein; und der Aufbau des Dramas muß ihre Verwendung rechtfertigen. Im „Ring" haben sie ihre bevorzugte Stätte; hier bezeichnen sie nicht nur Personen und Gegenstände mit plastischer Deutlichkeit, sondern verbinden zugleich alles in beziehungsvollem Ausdruck. Besonders zu beachten ist dabei, daß durchaus nicht das Orchester allein „thematisch arbeitet". Die Singstimmen sind nicht rein deklamatorisch darüber gesetzt. Sondern beide vereinigen sich in dramatischer Melodie, die nun auch in ihrer blühendsten Entfaltung nie mehr den Eindruck willkürlicher Selbstherrlichkeit macht, sondern stets motiviert, stets als Ausdruck der Idee ertönt. Damit ist ein Höhepunkt deutschen dramatischen Stiles gewonnen, wie er gerade diesem Stoff und seiner Darstellung allein entsprach. Das „Gesamtkunstwerk" ist hier am vollkommensten verkörpert; das bedeutet einen Gipfel und zugleich eine Grenze.

Hatte Wagner in einer weiblichen Idealgestalt höchste Poesie verkörpert, so tritt auch noch eine männliche vor uns auf, in der das Letzte dargestellt wird, zu dem sein Ethos gelangte. Es bedarf eingehenden Studiums, um zu verstehen, wie die Idee der Entsagung sich verklärte zu religiöser Bedeutung; denn wenn wir Wagners Entwicklung rein philo-

sophisch fassen, bleibt alles viel zu verstandesmäßig kühl. Der jugendliche Stürmer hatte sich in Feuerbach wiedergefunden, der Pessimist in Schopenhauer. Mit Nietzsche war er lange Zeit innig befreundet. Nun aber rang er sich durch zum Glauben an sittliche Wiedergeburt, an Regeneration; damit war die Resignation überwunden. Schon 1848 hatte er ein fünfaktiges Drama „Jesus von Nazareth" entworfen, aber nicht ausgeführt. Später vertiefte er sich in die Lehre des Buddha und plante ein Drama „Die Sieger".

Hingebende Liebe, tatkräftiger Altruismus, der allen Egoismus vernichtet, sollte aus dem eigenen Leiden die erlösende Wundermacht des Mitleids gewinnen, um alle Schuld zu versöhnen und alles Elend zu heilen. Es mußte wohl zuletzt Christus als der Heiland der Welt alle anderen Wohltäter der Menschheit auch dichterisch überragen. Denn er allein hat sich selbst geopfert, um die ganze Kreatur vom Fluch der Sünde zu befreien. So erwuchs auf christlicher Grundlage Wagners Religion des Mitleids; und ihr ist sein letztes Werk geweiht.

Längst schon kannte er den „Parzival" von Wolfram von Eschinbach, die wundervolle Dichtung des ritterlichen Sängers aus dem 13. Jahrhundert. Ganz ähnlich wie Gottfried von Straßburgs „Tristan und Isolde" hat er auch diese zu würdigen nicht vermocht; doch aber war der empfangene Eindruck so stark, daß er zur Neudichtung zwang. Seit dem Karfreitag, am 10. April 1857, den Wagner uns ebenso ergreifend wie bedeutungsvoll schildert, gewann in seinem Inneren eine neue Idee Macht und Raum, die sich im Lauf der Jahrzehnte in verschiedenen Wandlungen zu einem im April 1877 in Versen, im Januar 1882 in Tönen vollendeten Drama gestaltete. Das ist der „Parsifal", der am 26. Juli 1882 im Festspielhaus zu Bayreuth seine erste Aufführung erlebte. Wagner bezeichnet ihn als „Bühnenweihfestspiel"; das bedeutet noch eine Steigerung gegenüber dem „Bühnenfestspiel", als welches der „Ring des Nibelungen" erschienen war. Das Theater sollte zu einem Tempel geweiht sein, in dem das Heiligste dargestellt wird, Kunst und Religion zu höchster und reinster Wirkung vereinend. Der Gedanke ist erhaben und berührt eine Grenze, die sehr schwer einzuhalten ist. Es besteht die Gefahr mystischer Schwärmerei in verschwommener Überschwänglichkeit. Das ist es gerade nicht, was Wagner wollte.

Unser ganzes Gefühl soll mit sittlichem Ernst gepackt und zu sittlicher Tat begeistert werden. Wenn Schiller „die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" wissen wollte, so hofft Wagner durch unmittelbar hinreißendes künstlerisches Erlebnis uns zu besseren Menschen zu machen in seinem Sinn. Und wenn wir bezweifeln, ob ihm das mit dem „Parsifal" gelingt, wenn wir bekennen, daß nicht jedermann dazu organisiert und disponiert ist, gerade an das hier verlebendigte Ideal zu glauben, so müssen wir doch unbedingt versuchen, mitzuempfinden und dem Dichter auf die Höhe seiner Idee zu folgen.

Der Gral, das kostbarste Heiligtum des christlichen Glaubens, die wundertätige Schale, die das Blut des sterbenden Erlösers birgt, wird auf einer einsamen Burg gehütet von einer Schar erlesener Ritter, die sich seinem Dienst angelobt haben und von ihm die Kraft empfangen zu Heilswerken rettender Liebe, wie Lohengrin sie vollbringt. Solange sie rein bleiben von Sünde, sind sie des Grales würdig. Nun ist ihnen aber ein Todfeind erstanden in dem mächtigen Zauberer Klingsor. Als echter Dramatiker stellt Wagner der Gralsburg mit ihren Rittern das Zauberschloß gegenüber mit den „teuflisch holden" Blumenmädchen, die zur Sinnlichkeit verlocken. König Amfortas war ausgezogen, den Klingsor zu bekämpfen, dessen Künsten allzuviel Ritter erlagen. Aber er war selbst der Verführung verfallen: Kundry hatte ihn berückt, das dämonische Weib, deren Gestalt wohl die denkbar kühnste dichterische Phantasie offenbart, die je auf der Bühne gewaltet hat. Die Sünde aber macht nicht nur schuldig, sondern auch ohnmächtig. Schon Lohengrin mußte dem König Heinrich sagen: „Wollt' ich in Ungehorsam mit euch streiten, mir wäre alle Manneskraft entwandt." So verliert Amfortas den heiligen Speer an Klingsor, der den König mit der eigenen Waffe unheilbar verwundet.

Der Unselige siecht dahin, verzehrt von Schmerz und Reue, sehnsüchtig nach dem Tod verlangend, der allen seinen Qualen ein Ende bereiten würde, ihm aber verwehrt bleibt. Und mit ihm darbt die Ritterschaft; aller Glanz und alle Siegeskraft ist aus der Gralsburg gewichen. Der alte Gurnemanz allein glaubt und hofft noch eine Erlösung. Denn in geheimnisvoller Schrift war dem betenden König verkündigt worden: „Durch Mitleid wissend, der reine Tor, harre sein, den ich erkor." Gottes Stimme hat gesprochen. Es wird ein „reiner Tor" erscheinen, der „durch Mit-

leid wissend" wird; auf ihn gilt es zu harren. Der junge Parsifal ist es, der diese Heilssendung erfüllt. Als „reiner Tor", das heißt sittlich unbefleckt, aber weder erzogen noch gebildet, nicht von geschultem Verstand, sondern allein von unmittelbarer Empfindung geleitet, unkund seiner selbst und fremd in der Welt, ebendeshalb jedem Eindruck gegenüber wehrlos, aber auch vom Bösen unberührt, so tritt er vor uns hin als ein echtes Kind der Natur.

Er wird in der Gralsburg Zeuge des allgemeinen Leidens und hört die erschütternde Klage des Amfortas; mit zuckender Bewegung greift er nach dem Herzen. Aber er bleibt stumm, und ärgerlich weist Gurnemanz ihn fort: „Du bist eben doch nur ein Tor." Bald wird er „durch Mitleid wissend". Er gelangt in das Zauberschloß, erwehrt sich der Blumenmädchen und steht ahnungslos vor Kundry, die Klingsor gesendet hat, den jungen Helden zu verderben. Schmeichelnd erzählt sie ihm von Herzeleide, seiner geliebten Mutter, deren letzten Kuß sie ihm überbringt. Mit satanischer Arglist hat sie sein Vertrauen erheuchelt; er scheint ihr widerstandslos verfallen. Wie sie aber ihren Verführungskuß auf seine Lippen heftet, schreit er auf: „Amfortas! die Wunde! sie brennt in meinem Herzen!" In diesen Augenblick ist die Entscheidung zusammengepreßt.

Er fühlt glühend sinnliches Verlangen und wäre ihm rettungslos dahingegeben, wenn nicht zugleich das Leiden des Amfortas in ihm tobte. Er leidet es mit; das ist nicht Mitleid im passiven Sinn, sondern allerstärkstes Miterleben. Er weiß es nicht, er denkt es nicht, er überlegt nicht, es wird ihm nicht verstandesmäßig klar, daß er sich jetzt genau in derselben Lage befindet, wie der Gralskönig, sondern er fühlt die Schuld, die Not, das Elend, das Verhängnis der Sünde, und daraus schöpft er die Kraft, ihr zu widerstehen. Es ist unbedingt notwendig, daß wir diese jähe Erkenntnis erfassen, die ihn blitzartig erleuchtet. Man hat es überspannt und unmöglich gefunden. Aber wir müssen alles aufbieten, um hier mit dem Dichter zu empfinden; sonst ist das ganze Drama verloren. Denn Parsifal wird sich seiner furchtbaren Versäumnis bewußt, der entsetzlichen tragischen Schuld, die er auf sich geladen hat, als er in der Gralsburg teilnahmlos verharrte. Nicht Amfortas allein, nicht nur die Ritter alle hatten Anspruch auf sein Mitleid. Der Gral selbst rief nach ihm, ja noch viel mehr: Gott selbst, der unter der Sünde leidet, forderte von ihm die befreiende Tat. Des Heilands

Klage hätte er vernehmen müssen: „Erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen!"

Der furchtbar lauten Gottesklage war er taub geblieben, „der Tor, der Feige!" Hier haben wir erst Wagners Idee in ihrer unerhörtesten Kühnheit. Die Sünde ist nicht nur des Menschen Verderben; sie ist in ihrer Lieblosigkeit zugleich eine Verletzung göttlicher Gnade und Barmherzigkeit. Sie muß getilgt werden, nicht nur um unsert-, sondern auch um Gottes willen. Wir können sie nicht tragen; Gott kann sie nicht erdulden. Darum verzweifelt Parsifal: „Erlöser! Heiland! Herr der Huld! wie büß' ich Sünder solche Schuld?" Nun muß er eine heilige Sendung erfüllen; aber noch ist er nicht reif und würdig. Auf den entscheidenden Augenblick folgt eine lange Zeit der Prüfung. Wohl meint Kundry, er brauche sich nur in liebender Inbrunst ihr zu vermählen, um der Welt das Heil zu schenken. Aber mit überlegener Hoheit weist er ihr egoistisches Begehren zurück: nicht für einen Sünder allein ist er zum Erlöser bestimmt, und sei es auch der fluchbeladenste von allen. Er muß sich zu Größerem bereiten.

Den heiligen Speer, den Klingsor in ohnmächtiger Wut auf ihn schleudert, erfaßt er mit reinen Händen; dann beschreitet er „der Irrnis und der Leiden Pfade", die ihn erst ganz zuletzt zur Gralsburg zurückführen. Da ist die Not aufs höchste gestiegen. Der alte Titurel ist gestorben; Amfortas weigert sich des Dienstes am Heiligtum; die Ritterschaft verschmachtet. Parsifal gibt sich dem greisen Gurnemanz zu erkennen, tauft die büßende Kundry, auf deren Stirn sein Versöhnungskuß ihren Verführungskuß sühnt, und wird im königlichen Schmuck zur Burg geleitet. Wieder ist es ein Karfreitag. Den großen Tag der Versöhnung feiert die ganze Natur, auch die leblose; denn alle Kreatur Gottes wird seiner Gnade und Barmherzigkeit teilhaftig. „Das ist Karfreitagszauber, Herr!" Und diesen „Zauber" wollen wir nicht als schönes Spiel romantischer Phantasie fassen, sondern als die Verklärung weltumfassender, mitleidiger Liebe, als sittliche Weihe, als das Ethos des Dramas. Im Augenblick leidenschaftlichster Verzweiflung, mit der Amfortas fordert, die Gralsgenossen sollten ihm ihre Schwerter in die Brust stoßen, um seiner namenlosen Qual ein Ende zu bereiten, betritt Parsifal die Halle, berührt die Wunde des Amfortas mit dem heiligen Speer, verkündet ihm Heil und Entsühnung und übernimmt das königliche Amt, zu dem

die aus Himmelshöhen herabschwebende Gralstaube ihn beglaubigt. Wie ein chorus mysticus ertönen die Schlußworte: „Höchsten Heiles Wunder: Erlösung dem Erlöser!" Ihr Sinn muß dem verschlossen bleiben, der es nicht verstanden hat, wie „der reine Tor durch Mitleid wissend" ward, der es nicht zu fassen vermochte, wie hoch der dichterische Gedanke trägt: Gott und die Welt sind versöhnt und erlöst durch die heilige Macht mitleidender Liebe.

Es darf uns nicht wundernehmen, daß dieses Werk die ärgste Mißdeutung und die schärfste Ablehnung erfahren hat. Als Lästerung hat man es gebrandmarkt, daß Wagner die heiligsten Symbole verwendet, in einzelnen Szenen biblische Vorbilder verlebendigt und schließlich in seinem Parsifal geradezu einen Christus auf die Bühne stellt. Ehrlicher Widerspruch ist immer noch besser als gedankenlose Zustimmung. Unleugbar besteht die Gefahr, Sinnliches und Seelisches hier zu verquicken; das wäre unleidlich. Im Sinn seines Schöpfers muß das Drama wirken. Darum sollte es ja auch dem Festspielhaus für alle Zeiten zu eigen bleiben; hier allein schienen die Bedingungen gegeben zu würdiger Aufführung. Seit dem 1. Januar 1914 ist nun auch der „Parsifal" frei und kann überall aufgeführt werden. Schon vorher hatte Amerika „Gralsraub" getrieben, und deutsche Künstler hatten sich bereitfinden lassen, in „Dollaria" der „Sensation" zu dienen, vielleicht in dem guten Glauben, damit wenigstens die Darstellung vor der ärgsten Entstellung zu bewahren. Erzwingen läßt sich gar nichts, am wenigsten dann, wenn wie hier das Letzte gewagt ist. Es muß sich weisen, ob der „Parsifal" künstlerisch und sittlich die Macht besitzt, auf die sein Schöpfer vertraute, und auch da den Sieg gewinnt, wo die Entweihung droht. Darüber wird die Zukunft richten. Wenn der deutsche Geist stark genug ist zu außerordentlichen Taten, dann wird auch das „Bühnenweihfestspiel" bestehen.

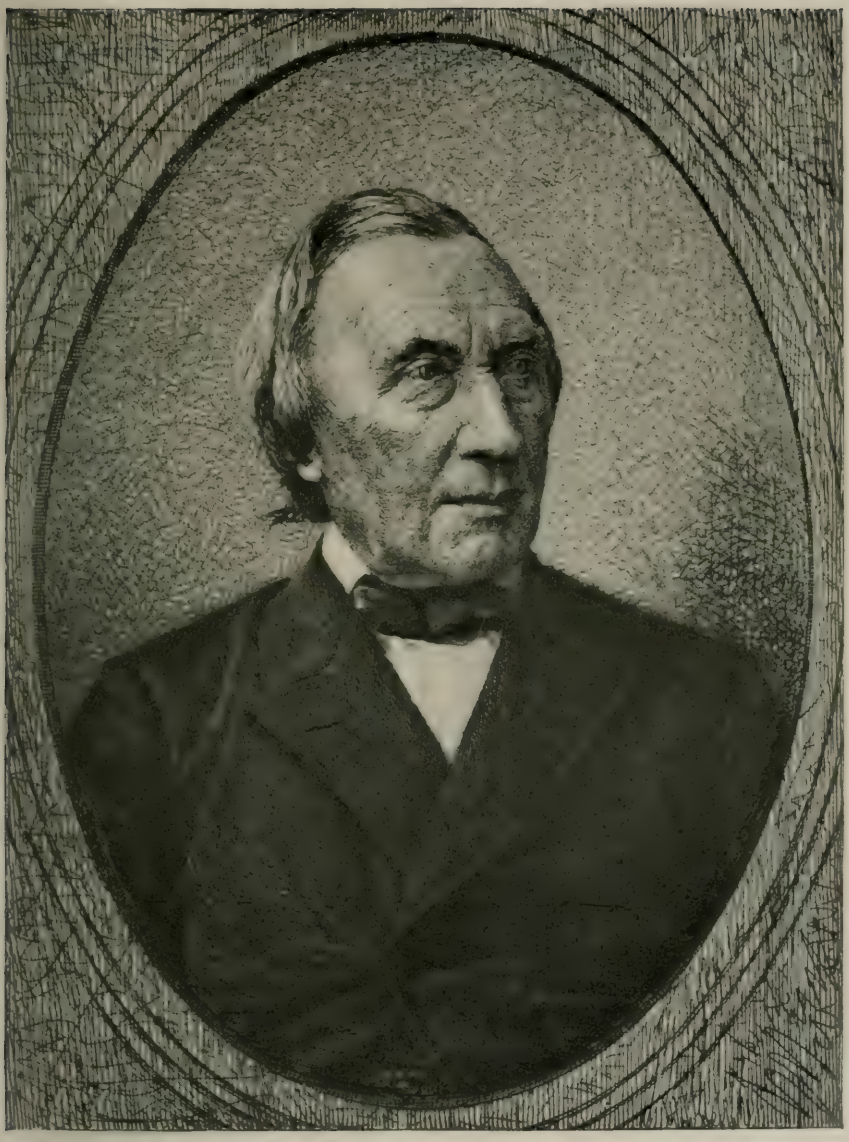
So verschieden wie die Idee mag auch die Gestaltung des Dramas beurteilt werden. Wagners Wortdichtung gewinnt eigenartige Prägung in sehr wechselnder Stilisierung, hält aber im ganzen den mystischen Charakter fest, den auch die Musik bewahrt. Daß da von Opernhaftigkeit keine Rede mehr sein kann, bedarf gar keines Nachweises. Man hat einen greisenhaften Mangel an frischer, unmittelbar überzeugender Erfindungskraft festgestellt; und es läßt sich nicht leugnen, daß eine gewisse Abspannung über

dem Ganzen liegt, die sich nur in einzelnen Szenen zu dramatischer Wucht erhebt. Wenn Liszt vom „Parsifal" sagte, sein weihevoller Pendel schwinge vom Erhabenen zum Erhabensten, so liegt darin die Gefahr ermüdender Einförmigkeit verborgen. Aber im einzelnen ist die musikalische Arbeit von einer Feinheit, von einer Durchgeistigung, die bei genauer Vertrautheit zu höchster Bewunderung führt. Alle Errungenschaften der beispiellosen Entwicklung Wagners sind hier zusammengefaßt; und für das Mysterium sind nicht nur neue Klänge, sondern auch neue Weisen gefunden. Zugleich ist die ganze Bühnentechnik, über die der große Künstler verfügt wie kein anderer, mit Meisterhand in den Dienst der Idee gestellt; gerade in dieser Beziehung bildet der „Parsifal" einen Gipfel. Nicht zur theatralischen Veräußerlichung darf sie verleiten. Die Virtuosität würde zuschanden werden, wenn sie hier einen Tummelplatz ihrer Kunststücke suchen wollte. Das „Bühnenweihfestspiel" ist ein Prüfstein dafür, ob unser Theater wirklich fähig ist, ein Tempel deutscher Kunst zu sein.

Das ist Richard Wagners Lebenswerk. Noch einmal soll es gesagt sein: es war hier nicht in seiner ganzen Bedeutung zu würdigen. Was er als Musiker und dramatischer Tondichter geschaffen hat, daran war zu erinnern. Und nun gilt es weder in uneingeschränkte Anerkennung noch in Einzelkritik seiner Werke zu verfallen. Auch der ungeheure Einfluß, den sie auf unsere ganze musikalische Welt, nicht nur auf die dramatische, ausgeübt haben und noch ausüben, ob man ihn zugestehen will oder nicht, kann hier nicht erschöpfend dargestellt werden. Wir fragen nicht, ob es ihm restlos gelungen sei, sein künstlerisches Ideal zu verwirklichen; wir bestreiten nicht, daß sein Drama Platz läßt für andere. Wir fassen sein „Gesamtkunstwerk" als die Verlebendigung seines Genius, seiner Eigenart, ohne mit seiner „Richtung" allgemein zu binden. Entscheidend ist uns der Geist, dem seine Tat entsprang. Daß es der Geist deutscher Kunst ist, darüber ist kein Streit und kein Zweifel möglich. Er hat uns von der fremden Oper befreit; fortan gibt es keine Hemmung mehr für die Entwicklung eines deutschen Stiles.

Er ist sich dessen bewußt gewesen und hat es wiederholt auf das eindringlichste kundgegeben. Sein Werk bezeugt es uns; und er deckt es mit seiner gewaltigen Persönlichkeit. Es wäre sehr bequem, die Schwächen eines Meisters zum Deckmantel der eigenen zu benutzen. Das können wir immer und dürfen es doch niemals tun. Denn seine Schwächen gehören zu seiner Größe; von uns

werden wir ein gleiches wohl nicht zu behaupten wagen. Sein Ethos allein soll in uns leben. Auf die Frage „Was ist deutsch?" antwortet Wagner in dem Aufsatz über „Deutsche Kunst und deutsche Politik" (erschienen 1868): „Deutsch ist, die Sache, die man treibt, um ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben." Damit ist dem „Nützlichkeitswesen", das als undeutsch verurteilt wird, der Fehdehandschuh hingeworfen. Hier haben wir in wenigen Worten, nicht im Überschwang der Begeisterung des Künstlers, sondern im ernsten Überzeugungsausdruck des Mannes, schlicht und klar dieselbe Idealität der Sachlichkeit, die wir schon wiederholt als höchste Forderung gestellt hatten, aufs neue erwiesen. Es gilt nicht der Person, dem Erfolg und dem Gewinn; es gilt dem, woran er glaubt, wofür er lebt und stirbt. Von solchem Geist ist die Musik getragen, die uns so überreich entgegentönt; mit ihm soll sie uns erfüllen, durch ihn soll sie uns erheben, nicht zu üppigem Genuß, sondern zu freudigem Wollen. Nicht in ihren berauschenden Klängen, in ihrer Kraft und Wahrheit soll seine Tonsprache uns überzeugen und dem Ziel entgegenführen: der sicher gegründeten, nie mehr zu erschütternden Herrschaft des Deutschtums auf unserer Bühne.



Rob. Franz.

Neuere Meister.

Um Richard Wagner scheiden sich die Geister. Nur sehr wenige Musiker sind von ihm ganz unberührt geblieben und haben weiter komponiert, als wenn er nie erschienen wäre. Viele haben ihn nachzuahmen gesucht und damit eine Zeitlang Erfolge errungen, bis man ihren Mangel an Originalität erkannte und sie darüber zur Seite warf. Mehr oder weniger finden wir in jeder Epoche der Entwicklung die gleichen Erscheinungen. Von hervorragender Bedeutung sind die Charakterköpfe, die ihre volle Selbständigkeit behaupten, ohne sich dem zu verschließen, was Neues gewonnen worden ist. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt uns ihrer nicht allzuviele.

* * *

Robert Franz (Knauth), geboren am 28. Juni 1815 zu Halle an der Saale, gestorben ebenda am 24. Oktober 1892, hat in seiner Jugend die Epoche Mendelssohn-Schumann erlebt, im reifsten Mannesalter Richard Wagner, als Greis noch die erste Folgezeit nach dessen Tod. Seine starke, in sich gefestete Persönlichkeit ließ ihn die ältere wie die neuere Romantik mit vollem Verständnis aufnehmen und bewahrte ihn davor, als Parteigänger seine Eigenart zu opfern. Die Folge war allerdings eine Vereinsamung, die er selbst schmerzlich empfand, aber mit männlicher Fassung trug. Rings um ihn tobte leidenschaftlicher Kampf, erst zwischen Mendelssohnianern und Schumannianern, dann zwischen den Wagnerianern und ihren sehr verschiedenartigen Gegnern. Es wurde ihm verdacht, daß er sich keiner Clique anschloß, sondern wie einst der junge Mozart in Paris ruhig seinen eigenen Weg ging. Man wußte nicht, was man davon denken sollte; nachdem die ganze musikalische Welt gespalten war, wollte man ihn durchaus in das eine oder in das andere Lager ziehen, weil man sich's gar nicht anders vorzustellen imstande war. Er aber blieb unbeirrt sich selbst getreu und schuf seine Lieder, 285 an der Zahl, in seiner schlichten, schönen Weise. Es ist kein gutes Zeichen für unseren Musiksinn, daß sie heute noch im allgemeinen wenig gesungen werden. Freilich taugen sie nicht für den Konzertsaal, schon weil sie in ihrer Mehrzahl zu kurz sind, als daß sie die Aufmerksamkeit eines zerstreuten Publikums

fesseln könnten. Aber für unsere Hausmusik bilden sie einen köstlichen Schatz. Vielleicht bringt ihn seinerzeit eine billige und handliche Gesamtausgabe in jedermanns Besitz. Sie haben allerdings nichts Einschmeichelndes für verwöhnte Ohren und nichts Blendendes für virtuosen Geschmack. Sie sind einfach und ernst; auch die anmutigen, lieblichen, heiteren treiben kein leichtes, oberflächliches Spiel. Denn sie ruhen auf granitenem Unterbau.

Robert Franz ist groß geworden mit J. S. Bach; der Choral war sein tägliches Brot. Wir wissen, daß unser protestantisches Kirchenlied aus dem alten, echten Volkslied entsprungen ist. Und bei Robert Franz wird es wieder lebendig. Der erste Eindruck ist der großer Strenge: in der Singstimme syllabisch, das heißt nur selten mehrere Töne auf eine Silbe zusammengebunden; die Begleitung mit Vorliebe rein vierstimmig; vielfach Anklänge an alte Kirchentonarten, die unser Dur und moll verdrängt hat. Nichts von Mozarts oder Schuberts herzgewinnender Melodie, nichts von Beethovens Wucht und Größe. Und doch hebt bald ein seltsam trauliches und inniges Klingen an; eine zarte, keusche Poesie, eine edle, warme Gemütsempfindung spricht immer vernehmlicher zu uns und verstärkt sich zu tiefem Eindruck. Der Verzicht auf äußeren Schmuck und Glanz verleiht dieser Musik unvergleichlich starke Innerlichkeit; sie ist überzeugend wahr. Und nun entdecken wir erst, über wie reiche und mannigfaltige Ausdrucksmittel sie verfügt: wie die Singstimme nicht nur tadellos deklamiert, sondern seelenvoller Gesang ist; wie die Harmonisierung nicht im entferntesten steif und trocken bleibt, sondern Chromatik und Enharmonik wohl zu verwenden weiß; wie der leichtbeschwingte Rhythmus die feinsten Biegungen enthält. Und greift der Sänger einmal voll in die Saiten, dann rauschen sie um so heller. Leidenschaftliche Stücke bleiben Ausnahme, mancher mag sie enttäuscht vermissen. Aber innerhalb der selbstgezogenen Grenzen erleben wir Wunder: was zuerst so einförmig anmutete, erweist sich außerordentlich fein differenziert. Dafür muß man allerdings Sinn und Geschmack haben; es ist keine Kost für diejenigen, die nur auf heftige Affekte eingestellt sind. Es sollte uns sehr zu denken geben, daß Liszt sich nicht genug tun kann in Lob und Preis für Robert Franz, den er für den Meister des Liedes erklärt. Auch hier haben wir den Klassiker und Romantiker in Personalunion.

Wiederum hat man es ihm übelgenommen, daß er das selbst von sich bezeugte: „In Schubert und Schumann besinnt sich die

Zeit wieder auf das Volkslied, in Mendelssohn auf den protestantischen Choral — in mir endlich will sie beides zusammenfassen." Das klingt so einfach, so sachlich, daß von Selbstüberhebung keine Rede sein kann. Aber man trieb ja den geschmacklosen Unsinn so weit, zu behaupten, er habe seinen Künstlernamen gewählt, um die Vornamen Schumanns und Schuberts zu vereinigen, und ihm das als Hochmut auszulegen. Mit vollem Recht durfte er diese Beziehungen betonen! Zu Schumann blickte er mit Verehrung auf, dessen Urteil über die Lieder op. 1 ebenso treffend als wohlwollend ausfiel. Schubert kannte er so gut, daß seine unveröffentlichten Jugendlieder deutlichen Einfluß vom Großmeister des Liedes verraten. Wenn er Mendelssohn vielleicht überschätzte, so erkannte er doch ganz richtig die wenigstens versuchte Anknüpfung an Bach. Und nun spann er die Fäden herüber aus der alten Zeit in die neue, in einer Art und Weise, die einzig heißen darf. So ist aus dem strengen Musiker ein im besten Sinne des Wortes moderner Liederkomponist geworden. Es ist ganz merkwürdig: eines von diesen kleinen Strophenliedern nach dem anderen kann man singen, ohne ihrer überdrüssig zu werden. Wann ist das sonst noch der Fall? Sie müssen uns lieb und wert sein für immer; denn Robert Franz gehört zu unseren allerechtesten deutschen Meistern.

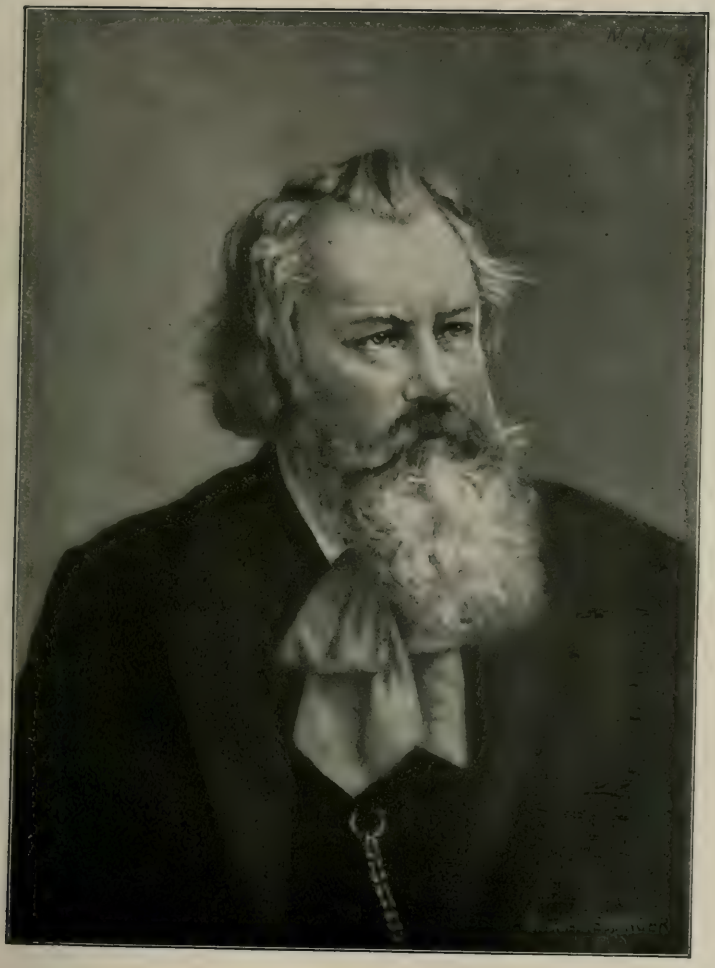
* * *

Nicht so leicht fällt die Verständigung über Johannes Brahms, geboren am 7. Mai 1833 zu Hamburg, gestorben am 3. April 1897 in Wien. Er gehört zu den Naturen, deren Los es ist, verkannt zu werden. Herb und verschlossen, der echte Niedersachse, hat er so gar nichts Verbindliches, so gar nichts Gewinnendes. Ernst, streng, kalt und stolz mag er dem Fernerstehenden erscheinen, und ehrerbietige Annäherungsversuche scheitern. Ja noch mehr: er ist imstande, vertrauten Freunden wehzutun; das hat die edle Klara Schumann bitter schmerzlich erfahren müssen, bis sie den Schlüssel fand zu seinem seltsamen Wesen. Wer aber mag sich Mühe geben, wo er so gar kein Entgegenkommen findet? Das ist viel zu unbequem; und überdies: wer weiß denn, ob es sich lohnt? Und so blieb Brahms als Mensch und als Musiker vielfach unverstanden.

Seine Gegner hatten leichtes Spiel. Es wurde ein bestimmtes Schlagwort ausgegeben, um ihn abzutun. Seine Technik mußte man anerkennen, aber man leugnete die Seele. Er komponiert, so hieß es lange Zeit und ziemlich allgemein, ohne echte Empfindung,

infolgedessen ohne eigene Erfindung, nur in tadelloser Form; Musik für den Kopf, nicht für das Herz. Das war sehr geschickt abgefaßt, das Lob sachlich, der Tadel beinahe bedauernd, also scheinbar ganz unparteiisch. Anderseits begingen die Brahmsianer oder „Brahminen", wie man sie spottend nannte, den großen Fehler, ihn gegen Richard Wagner auszuspielen, wie einen Gegenpapst, als Meister und Hort der klassischen Musik gegenüber der verruchten modernen Romantik. Dadurch wurde er geradezu als rückständig verschrien; man sprach von „retrospektiver" Kunst, und er war doppelt gerichtet. Wohl hatte er mit mehreren Gesinnungsgenossen einen öffentlichen Protest gegen die „Neudeutschen" unterzeichnet, der sehr scharf Stellung nahm und „kunstverderblichen Einfluß" brandmarkte, wo andere den einzigen Fortschritt feierten. Ein derartiger Schritt ist immer bedauerlich und bleibt auch stets erfolglos; mit Taten, nicht mit Worten soll der Künstler streiten. Aber Brahms war damals schwer gereizt und erst 26 Jahre alt; geschadet hat er nur sich selbst mit dieser Polemik, und wettgemacht hat er die Irrung tausendfach. Wir dürfen nicht vergessen, wie schwer Schumann es ihm gemacht hatte durch seine prophetische Ankündigung in dem wundervollen Artikel „Neue Bahnen", der den jungen Musiker als einen „Berufenen" pries, bevor er sich als solcher bewährt hatte. Das hohe Lob hat schwerer gedrückt als aller ungerechte Tadel; wer Brahms nicht kennt, der weiß freilich nicht, wie unerbittlich streng seine Selbstkritik war, wie sehr er der eigenen Begabung mißtraute, wie ernst er zu kämpfen hatte mit seiner Muse. War er hart und schonungslos, dann vor allem mit sich selbst, im Leben wie im Schaffen.

Und nun blicken wir doch einmal auf sein Bild und lassen seine Erscheinung zu uns sprechen. Der gedrungene Wuchs, die untersetzte, später wohlbeleibte Gestalt, der ausdrucksvolle Kopf mit dem stattlichen Vollbart, das redet alles von Kraft und Gesundheit. Dazu stimmte alles andere, seine Kleidung, seine Haltung, sein Auftreten, seine Lebensgewohnheiten. Urwüchsig, derb, ungeschminkt, abhold allem, was „Etikette" heißt, durchaus ehrlich und wahr, freilich nichts weniger als „elegant" oder „pikant" oder „interessant" in dem Sinn, wie wir es oft bei Künstlern suchen. Auch als berühmter Meister wurde er um kein Haar anders; niemals hat er sich zu der „faden" oder „preziösen" Manier verstehen können, mit der andere ihren „Nimbus" umgeben. Er war inner-



Joh. Brahms

lich vornehm; das ist das Entscheidende. Hoffentlich ist der Sinn für diese echt deutsche Tugend doch noch nicht in dem Maße erloschen, wie es leider oft genug den Anschein hat. Wie Mozart, Beethoven, Weber, Schumann war er ein Adelsmensch; gerade Richard Wagner gegenüber hat er es bewährt, obwohl es da nicht auf Gegenseitigkeit beruhte. Darum konnte er so schroff ablehnen, was nur im allergeringsten als unvornehm in Verdacht kam. Wer ihm zu schmeicheln versuchte, erhielt moralische Ohrfeigen. Wer über den Gegner schimpfte und damit Brahms zu ergötzen glaubte, weil er ihm die Schwäche des Neides und der Schadenfreude zutraute, wurde so abgefertigt, daß ihm die Lust zu weiteren Gemeinheiten verging. Ja, es war nicht leicht, mit dem Meister zu verkehren, der in diesem Punkt keine Gnade kannte.

Das verdammte „juste milieu", der vielgepriesene „goldene Mittelweg", den sittlich wie künstlerisch so viele empfehlen, um auch der Halbheit und Mittelmäßigkeit unter die Arme zu greifen, der war und blieb verpönt, und Brahms fragte den Teufel danach, ob man das liebenswürdig fand.

Schauen wir aber erst einmal in seine blauen Augen, dann finden wir auch den Weg zu seinem Herzen. Da leuchtet Güte und Milde, Liebesfähigkeit und Liebesbedürfnis; und ganz leise blinkt dazu ein schalkhafter Humor. Die rauhe Schale birgt die reife Frucht mit süßem Kern. Der harte strenge Mann ist unendlich fein in seinem Zartgefühl; unwillkürlich gemahnt er uns an Beethoven. Wie er den geliebten und verehrten Vater unterstützt, wie er Kinder liebkost, wie er junge Künstler freundlich berät, wie er Treue hält und Dank erweist; wie er vertraut ist mit der Natur und aller Kunst, nicht nur der Tonkunst; wie er teilnimmt an allem geistigen Leben in vielseitigstem Interesse; das alles und noch vieles mehr müssen wir kennen lernen, wenn wir den ganzen Brahms verstehen wollen. Er zwingt uns, mit der wichtigsten Unterscheidung ernst zu machen, „äußerlich" und „innerlich" ja nicht zu verwechseln. Die Form ist nie bestechend. Wir möchten oft wünschen, daß das schön und innig und weich Empfundene auch ebensolchen Ausdruck fände. Der aber bleibt in keusche Grenzen gebannt. Lieber ein Scherzwort bis zur Selbstironie, als rührselige Redensarten. Hier gäbe es einen goldenen Mittelweg; aber auch hier ist Brahms unfähig, ihn zu beschreiten. Für uns ist das nur unbequem; wir müssen ein klein wenig guten Willen

aufwenden, um durchzudringen; dann werden wir reich belohnt. Aber für ihn war es verhängnisvoll. Er blieb einsam. Es gilt von ihm, was Grillparzer von Beethoven gesagt hat: „Nicht Gattin hat er gekannt noch Kind; kaum Freude, wenig Genuß.“ Ein tragischer Unterton klingt durch sein ganzes Leben und Schaffen. Er ist darüber nicht zum Menschenfeind und Weltverächter geworden; davor bewahrte ihn sein liebendes Gemüt. Aber ein Hauch von Schwermut überschattet ihn; und wenn er auch von Herzen fröhlich sein konnte und dröhnend lachen, der Ernst behält das erste und letzte Wort. Wer dem nicht gewachsen ist, der bleibe ihm fern. Wer aber davon gefesselt wird, der nahe sich mit Vertrauen.

Das böse Vorurteil hat den Menschen und den Musiker getroffen, am allermeisten aber uns erschwert, dem edlen Künstler uns hinzugeben. Wenn er für den Kopf komponierte und nicht für das Herz, dann waren es wohl nur Fachleute, für die seine Werke bestimmt erschienen. Der Dilettant, der bescheidene Liebhaber, wagte sich gar nicht an ihn heran. „Das ist mir zu hoch; das verstehe ich ja doch nicht“ — wie Bach so Brahms gegenüber hat man das immer wieder zu hören bekommen; und jeder Versuch wurde unterlassen, weil man von vornherein überzeugt war, er müsse fehlschlagen. Unnahbar, wie der Mensch, so der Musiker; das wäre freilich traurig. Das Vorurteil wirkte aber noch weiter, zur stilistischen Verkennung, zu ganz verkehrter Wiedergabe. Man glaubte Brahms „akademisch“ singen und spielen zu müssen, also pedantisch, regelrecht, steif und starr, trocken und kühl, ganz entsprechend der falschen Vorstellung von seinem Wesen. Ja, dann mußte seine Muse freilich spröd erscheinen! Bei solchem seelenlosen Vortrag mußte sie ausdruckslos bleiben! Und man tat sich am Ende noch etwas zugute darauf; man bildete sich musikalische Tugend ein gegenüber den bösen Neuromantikern! Das aber heißt den Teufel mit Beelzebub austreiben: statt vermeintlichem Zuviel ein absichtliches Zuwenig oder gar nichts — darin kann das Heil nicht liegen.

Wenn das richtig wäre, könnten und müßten wir über Brahms einfach zur Tagesordnung übergehen; viele haben es getan bis heute. Langsam, sehr langsam hat sich bessere Erkenntnis Bahn gebrochen und hoffentlich endgültig durchgesetzt. Es ist ja gerade umgekehrt: mit aller nur möglichen Kraft der Beseelung, mit heißer Inbrunst bis zur Leidenschaftlichkeit müssen wir Brahms singen und spielen; an den Felsen schlagen, daß ihm Ströme lebendigen

Wassers entrauschen! Die Gefahr ist groß, von einem Extrem ins andere zu geraten. Darum ist diese Musik ein Prüfstein für Ausführende und Hörer. Mit den gewöhnlichen Mitteln und Mittelchen des Vortrags ist sie nicht zu meistern; entweder er bleibt stecken in der Äußerlichkeit, oder er versucht eine Innerlichkeit vorzutäuschen, die hier nicht verfängt. Brahms ist so echt deutsch, daß alle Virtuosität versagt; nur wahrhaft künstlerisches Empfinden aus tiefstem Inneren heraus vermag den Bann zu lösen, der auf ihm lastet. Es ist eine Anstrengung, nicht nur musikalisch, sondern für den ganzen Menschen; deutsche Größe ist aber auch nicht wie ein glänzendes Spielzeug zu fassen und zu genießen. Nur mit ihrem Ethos erschließt sich ihre Wunderwelt.

Dann aber trinken wir volles Genügen aus unerschöpflichem Born. Von den Liedern aus, glaube ich, finden wir den rechten Weg. Mit Vorliebe singt man die großen, schweren; und gewiß bedeuten sie den Gipfel. Keiner hat so vom Tod, vom Sterben und Vergehen, von der Vergänglichkeit alles Menschlichen, von der Nichtigkeit alles Irdischen gepredigt, so erschütternd, so furchtbar, so unerbittlich. Keiner aber auch so weihevoll und so verklärt. Die „Vier ernsten Gesänge" op. 121 leiten uns zum „Deutschen Requiem" op. 45; „Trauer und Trost" sind darin beschlossen. Dann aber geht es zu den kräftigen und stolzen Gesängen bis zum „Triumphlied" op. 55; zu den leidenschaftlichen und in starken Gegensätzen bewegten bis zum „Schicksalslied" op. 54; zu den frohen und frischen, zu den feurigen und zarten Liebesliedern, zu den anmutigen, feinen, leisen, zu den heiteren und schalkhaften in unübersehbarer Fülle. Allein die „Romanzen von der schönen Magelone" nach Ludwig Tieck op. 33 offenbaren einen Reichtum, den das Vorurteil nicht ahnt. Der Romantiker greift in die Saiten; und seine Harfe tönt mit ritterlichem Klang. Und derselbe Meister, der seine Kunst vollendet beherrscht, wendet sich mit liebendem Verständnis dem Volkslied zu. Nicht nur Lieder im Volkston hat er geschaffen, sondern echte alte Volksweisen zu neuem Leben erweckt. Seine Bearbeitungen haben manchen Tadel erfahren, als zu wenig volkstümlich, zu gelehrt, zu überladen.

Das mag unser Gefühl von Fall zu Fall entscheiden. Kennen wir auch seine Volkskinderlieder in ihrer entzückenden Naivität? Ja kennen wir alle 205 Lieder und 63 Bearbeitungen? Nicht vom Konzertsaal, sondern im deutschen Haus? Dann muß uns

das Herz aufgehen und in Sehnsucht entbrennen auch nach den anderen Werken unseres Meisters.

Auf dem weiten Gebiet der Instrumentalmusik, vom Klavier bis zum Orchester, reiht sich eines an das andere. Die Sonaten op. 1 und 2, die kleinen Stücke, die Scherzi, Intermezzi und Variationen für Klavier weisen besonders auf Schumann zurück, obwohl Brahms in seiner Eigenart damit bei weitem nicht erschöpfend gekennzeichnet ist. Aber es ist romantische Klavierpoesie, von Sturm und Drang bis zu intimster Beseelung entwickelt. Die Werke für Kammermusik sind wohl zum großen Teil die am schwersten zugänglichen; um so tiefer führen sie uns ein in das Wesen des Meisters. Die Symphonien wurden seinerzeit mit größter Spannung erwartet und bei ihrem Erscheinen von begeisterten Verehrern als unmittelbare Fortsetzung Beethovens gepriesen und gefeiert. Gerade an sie ist Brahms nur sehr zögernd herangegangen; es sind ihrer ja auch nicht mehr als vier: c-moll op. 68 (1877), D-dur op. 73 (1878), F-dur op. 90 (1884) und e-moll op. 98 (1886). Nicht um jeden Preis wollte er Symphonien schreiben, um sich auch in dieser höchsten Gattung als Meister zu zeigen. Er ließ seine symphonischen Gedanken ausreifen; ganz besonders lehrreich ist der Vergleich mit den Klavierkonzerten op. 15 in d-moll (1869) und op. 83 in B-dur (1882).

So fand er in der durch Beethoven geheiligten klassischen Form bedeutungsvoll Eigenes zu sagen, weil er sie nicht „anwendete", sondern mit neuem Ausdrucksgehalt erfüllte, einer der wenigen Neueren, denen man solches nachrühmen darf. Bis zu einem gewissen Grade ist auch hier Klassiker und Romantiker einheitlich verschmolzen. Aber man hat die Behandlung des Orchesters, die Instrumentation, stark bemängelt. Sie klingt nicht berauschend; sie ist nicht auf sinnlichen Reiz berechnet. Sie atmet ruhige Kraft, aber auch zauberischen Duft und Glanz; sie ist poetisch. Daß Brahms keine Oper komponiert hat, ist sehr begreiflich; denn er war Lyriker, obwohl ihm (wie Schubert) mannigmal ein dramatisches Spiel der packendsten Gegensätze gelang. So steht er vor uns als der Meister der Konzentration, der Sammlung und Zusammenfassung alles seelischen Ausdrucks. Ihm lag das Herz nicht auf den Lippen; aber wenn sie sich öffnen, dann vernehmen wir gesättigte Tonsprache in voller, überzeugender Wahrheit.

Wie Beethoven hat Brahms in Wien seine dauernde Heimat

gefunden. Er verachtete also die Kaiserstadt an der Donau nicht als ein „Capua der Geister", sondern gab sich willig ihrem unwiderstehlichen Zauber hin. Seine norddeutsche Art ist aufs glücklichste mit dem süddeutschen Wesen verschmolzen, ohne dieses zu schmälern oder sich zu verleugnen. Das muß man fühlen; es läßt sich nicht errechnen. Ein ganzer deutscher Mann; wir werden nicht müde, uns in ihn zu vertiefen. Dann strömt etwas von seinem Geist in uns über. Die tiefste Wurzel auch seines Wesens ist echte Religiosität. Er ist bibelfest gewesen wie wenige; das ewige „Buch der Bücher" war ihm von Jugend auf vertraut. So konnte er (wie Mendelssohn) es wagen, biblische Texte auszuwählen und musikalischen Schöpfungen zugrunde zu legen. Nie hat er mit seinem Christentum geprahlt; die „Vier ernsten Gesänge" kündigte er einem Freunde als „Schnaderhüpfeln" an. So seltsam war und blieb seine Scheu, vor der Welt sein Innerstes zu enthüllen. Es ist der größte Gegensatz zu romanischer Art, der sich nur denken läßt. Darum darf ihn aber auch J. V. Widmann in seinen „Erinnerungen" einen „treuen Eckart" des deutschen Volkes nennen, dem seine ganze Seele gehörte, dessen Wohl und Wehe ihn zu innigster Teilnahme erregte, für das er als Mensch und Künstler betete und schuf. Seien wir auf der Hut, daß wir solche Stimmen nicht überhören; wir werden ihrer immer bedürfen. Und wenn sie einen Widerhall finden in uns allen, dann ist die Sendung der Meister, die sie uns zutönen, segensreich erfüllt.

* * *

Wieder ganz nahe zu Richard Wagner führt uns Peter Cornelius, geboren am 24. Dezember 1824 zu Mainz, gestorben ebenda am 26. Oktober 1874. Er war der Treuesten einer; seine Hingebung ist rührend. Aber er fühlte bald, daß er sich verbrennen würde an dem unheimlich lodernden Feuer, und fand den Mut, sich selbst zu behaupten, ehe es zu spät war. Seine zarte, feinsinnige Poetennatur ist der des gewaltigen und gewalttätigen Dramatikers gerade entgegengesetzt. Er tönt deutsche Romantik in den entzückendsten Farben. Und wenn er in Wort und Ton modern anmutet im besten Sinn des Wortes, so lebt doch derselbe Geist in seinen Dichtungen, der unsere älteren Meister beseelt. Innig, fromm, keusch und rein, anmutig bewegt und leise von Schwermut angehaucht ist seine Weise; um so überraschender wirkt es, wenn dieser Meister der

Kleinkunst einmal groß und leidenschaftlich singt. Auch er zeigt die seltene Doppelbegabung des Dichterkomponisten; nur ausnahmsweise hat er fremde Texte verwertet. Als Virtuos beherrscht er die Form; aber sie wird nie Selbstzweck, sie dient immer der Idee. So kann er es wagen, Reim und Versmaß bis an die Grenze der Spielerei zu treiben; seine Musik spielt ebenso leicht und frei mit Kontrapunkt und Kanon. Alles bleibt in schwebendem Fluß; es ist etwas seltsam Schwingendes in seinen Rhythmen. Seine kleinen Lieder gehören wie die von Robert Franz unbedingt der Hausmusik; in traulich geweihter Stunde sind sie unser eigen. Unserer Bühne hat er zwei Werke geschenkt, die unserem Spielplan zur Zierde und uns allen zur Freude gereichen müßten, wenn wir nicht „Gourmands" wären, sondern deutsche Feinschmecker. Soll es denn wirklich so wenige geben, daß diese Perlen nur von Zeit zu Zeit einmal gefaßt werden können, während so viel minderwertiges Fremdes überall sich breit macht?

„Der Barbier von Bagdad" wurde am 18. Dezember 1858 in Weimar zum ersten Mal aufgeführt. Es kam dabei zu einem Theaterskandal, der ausschließlich in persönlicher Feindschaft zu erklären ist und eigentlich gegen Liszt gerichtet war. Denn die reizende, heitere Oper muß das Wohlgefallen jedes unbefangenen Zuhörers erregen. Die Selbständigkeit ihres Schöpfers ist staunenswert; am ehesten merkt man, daß er mit Berlioz vertraut war, aber auch nur technisch an einzelnen Stellen. Die Poesie und der Humor in orientalischem Gewande sind mit der gleichen Fülle und Lebendigkeit dargestellt; nur hie und da droht vielleicht eine gewisse Künstlichkeit die frische Unmittelbarkeit der Erfindung und Gestaltung zu beeinträchtigen; aber das geht rasch vorüber. Immer wieder muß man sagen: wir sind nicht reich genug an Werken solcher Art, um auch nur eines zu missen, und gar dieses Meisterwerk. Wir brauchen Feinkunst neben dem großen Drama; freilich sind ihre künstlerischen Anforderungen nicht geringer. Im Gegenteil: das ständige Pathos ist dieser holden Muse lebensgefährlich. Denn ihr Dienst verlangt Poesie der Darstellung, nicht billigen Effekt; und das ist mehr, als Durchschnittsleistungen zu bieten vermögen.

Mit dem am 21. Mai 1865 ebenfalls in Weimar zum ersten Mal gegebenen „Cid" aber vollbringt Cornelius einen wundervollen Aufstieg zum Heroischen. Der Aufruf des Campeador zum Kampf gegen den Erbfeind ist hinreißend und seine Melodik

von beinahe volkstümlicher Eindringlichkeit. Die Chimene aber ist eine Gestalt von wahrhaft tragischer Größe. Wie sie den Beleidiger ihrer Ehre, den Mörder ihres greisen Vaters vor dem Gericht des Königs verklagt und ihn beim ersten Blick lieben muß mit aller Glut ihres stolzen Temperaments, wie sie den Kampf besteht zwischen Liebesleidenschaft und Kindespflicht, das ist in Wort und Ton ergreifend geschildert. Eine Szene vollends wie die letzte im zweiten Akt gehört zu den herrlichsten, die wir besitzen. Ruy Diaz wagt es, ihr Lebewohl zu sagen, bevor er gegen die Mauren ins Feld zieht, und bittet sie in überwältigendem Gesang um einen versöhnlichen Blick: „Ein Friedenswort! nenn' einmal meinen Namen ohne Groll!" Und sie haucht ihn, ihrer selbst kaum mächtig, um nicht mehr zu verraten. Laut aufjubelnd eilt er hinaus; sie aber stürzt auf die Knie, alles um sich her vergessend, zum heißesten Gebet, daß der Ewige aus all seinen Sternen auf ihn blicke, daß er den Helden als Sieger kröne, daß sie ihn nur einmal noch sehe: „Dann laß mich selig vergeh'n!" Wer das dichten und komponieren kann, ohne die geringste Anlehnung an Richard Wagner, der ist fürwahr ein Eigener, ein Großer. Mag sonst im „Cid" der „Tannhäuser" oder der „Lohengrin" anklingen, hier ist Cornelius ganz er selbst. Er hatte volles Recht, sich nicht aufzugeben; es wäre ewig schade, wenn er sich verzehrt hätte im Dienst des eigennützigen Freundes, der jedes Opfer, sogar das der eigenen Schaffenskraft, von ihm verlangte.

Und solche Dramen haben wir und führen sie nicht auf! Ein Streit ist entbrannt, ob die Originalfassung beider Opern gelten soll oder die Änderungen, die Hermann Levi und Felix Mottl später an der Instrumentation vorgenommen haben; schon Liszt hatte dringend zu solchen geraten, weil Cornelius die Orchestertechnik nicht genügend beherrschte. Dazu ist jetzt keine Zeit. Die wahre Pietät gebietet, beide Werke überhaupt erst dauernd und unverlierbar unserem Spielplan zu gewinnen und zu erhalten. Fehlt es ihnen vielleicht an dankbaren Rollen, von denen der Erfolg ja vielfach abhängt? Ich meine, ein echter deutscher Künstler, eine echte deutsche Künstlerin müßte darauf brennen, sie darstellen zu dürfen. Um die Wirkung brauchte ihnen dann nicht bang zu sein. Aber freilich, es winken andere, leichter zu gewinnende Preise; hier kann nur edle Begeisterung zum Siege führen.

* * *

Der größte Lyriker der Epoche Richard Wagners ist Hugo Wolf, geboren am 13. März 1860 zu Windischgrätz in der südlichen Steiermark, gestorben am 22. Februar 1903 in der niederösterreichischen Irrenanstalt bei Wien. Ein tragisches Ende wie bei Schumann, nur noch grauenhafter. Denn der Dämon des Wahnsinns umnachtete nicht plötzlich den Künstlergeist; schon am 16. September 1897 hatte er ihn gepackt, um ihn trotz scheinbarer Heilung nach Jahresfrist zum Selbstmordversuch im Traunsee zu treiben, worauf er selbst seine Überführung in die Anstalt verlangte. In furchtbarer Steigerung, zuletzt in paralytischen Krämpfen, nahm das Leiden seinen Fortgang bis zur Erlösung durch den Tod infolge einer Lungenentzündung. Die Ironie des Schicksals hat es gewollt, daß dieser Ausgang zur Reklame wurde. Bei Lebzeiten doch nur von einem kleineren Kreis treuer Verehrer und opferwilliger Freunde gekannt, geliebt und gefeiert, kam jetzt der Name Hugo Wolfs in alle Zeitungen, und seine Lieder eroberten den Konzertsaal. Das ist vorüber; wir könnten darüber hinweggehen, wenn nicht das allgemeine Urteil allzustark dadurch beeinflußt worden wäre. Wenn das erste, was man von einem Künstler hört, solche traurige Kunde ist, so besteht die große Gefahr trügerischer Rückschlüsse. In noch viel höherem Grad als bei Schumann glaubte man bei Hugo Wolf in seinem ganzen Leben und Schaffen die Bestätigung der Katastrophe zu finden. Ein Musiker, der im Irrenhaus endet, ist wohl ohne Zweifel „genial"; die Verschwisterung von „Genie und Wahnsinn" war eine Zeitlang geradezu Mode.

Seine Musik weist wohl auch deutliche Spuren der Verrücktheit auf. Und in der Tat, alle Zeugnisse stimmen darin überein, daß Wolf beim Komponieren, wenn nicht „verrückt", so doch „entrückt" war, in einer Ekstase, die jeden erschrecken muß, der oberflächlich davon Kenntnis nimmt. Er war „außer sich"; seine leidenschaftlichen Ausbrüche, wenn ihm ein Lied gelang, berühren die schmale Grenze, auf der es nur ein Schritt ist vom Erhabenen zum Lächerlichen. Sicherlich haben wir darin die Ursache des frühen Verfalls zu suchen: er verzehrte sich in unerhörtem Schaffensdrang. Er stand so wehrlos unter der Gewalt genialischer Eingebung, daß wir den Eindruck haben, er winde sich in Krämpfen. Dazu stimmt auch der viel zu wenig beachtete Umstand, daß er niemals nur einige wenige Lieder fertigbrachte, sondern immer große Reihen. Es sind Zyklen, jeder einem einzigen Dichter entnommen. Wir kennen keinen Meister, bei dem sich 245 Lieder auf kaum mehr

Nach Orig.-Aufn. v. Franz Hanfstaengl, München

Anton Bruckner

als ein Dutzend Dichter verteilen, wobei ihrer 37 zersplittert sind, während die große Mehrzahl sich ziemlich gleichmäßig einordnet. Das ist nicht Zufall oder Willkür; es hängt auf das engste mit der ganzen Eigenart seines Schaffens zusammen. Er will in jeder Beziehung erschöpfen, niemals nur streifen und berühren, poetisch wie musikalisch, im ganzen wie im einzelnen. Deshalb beobachten wir, wie auf höchste Anspannung ebenso tiefe Abspannung folgte, mehrmals sogar ein so völliges Versagen, daß er irre wurde an sich selbst und jede Schaffenskraft in sich erloschen wähnte. So ist es keine Übertreibung, wenn wir sagen: das Produzieren war für ihn ein Leiden; es rast wie in tödlichem Fieber.

Das alles stimmt uns bedenklich. Es widerstreitet so sehr allen Begriffen von künstlerischer Tatenlust und Schaffensfreude. Sagen wir's ehrlich: es erscheint uns krankhaft. Und wenn man durchaus will, so kann man es in seiner Musik wiederfinden. Unsere Anschauungen und Urteile ändern sich freilich von heute auf morgen; das Tempo der Entwicklung ist so rasch, daß wir kaum folgen können. Wer sich daran erinnert, wie die Lieder von Hugo Wolf noch vor zwanzig Jahren als unsangbar galten, seine Singstimme nicht zu treffen, seine Begleitung verkünstelt, seine Akkordfolgen unfaßbar, das Ganze wie das einzelne mit aller musikalischen Schulung und Gewohnheit unvereinbar, der muß doch staunen, wie rasch das Blatt sich gewendet hat. Heute erscheint uns alles, was damals befremdete oder empörte, eigentlich schon ganz einfach und selbstverständlich. Ein neuer Beweis dafür, daß die Ausdrucksmittel an sich nicht entscheidend sind, wenn sie auch zuerst als ausschlaggebend gefaßt werden. Wir fragen vielmehr, ob der Ausdruck bei Hugo Wolf gesund und stark ist oder schwach und krank.

Wir müßten ihn ganz kennen, um besser zu unterscheiden. Geleitet von dem Vorurteil, das über ihm schwebt, bevorzugt man von jeher die schwermütigen Lieder. Das sei „der echte Wolf", wird immer wieder versichert. Man übersieht die kräftig frischen, die übermütig lustigen. Wer kennt ihn als Meister des Humors? wer weiß, daß er bis an die Grenze des Couplets geht? Der flotte Walzer am Schluß des letzten Liedes von Mörike ist es nicht allein; auch bei Eichendorff muß man suchen, auch bei Goethe und im Italienischen Liederbuch. Vortragsfolgen für ganze Abende ließen sich zusammenstellen, an denen auch nicht ein Ton krankhafter Überspannung erklänge, nur echtes, fröhliches, reiches Leben. So weit sind wir aber noch

nicht. Denn Hugo Wolf zu singen ist Mode geworden, bevor man genügend mit ihm vertraut war; und darum wird gar zu oft nach den bewährten einzelnen Nummern gegriffen, statt auf Entdeckungsreisen in den sieben Bänden auszugehen. Er selbst mußte schon darüber klagen; nun wäre es höchste Zeit, das lang Versäumte nachzuholen.

Wäre es wirklich zuviel verlangt von der deutschen Bühne, daß sie endlich auch Wolfs entzückenden „Corregidor" dauernd auf dem Spielplan hielte, dieses dramatisch anfechtbare, lyrisch überreiche, fein und anmutig bewegte, warm empfundene Werk, das zu den Perlen unserer Spieloper gehört? Wolf hat ausdrücklich betont, es gelte nicht tragische Dramen zu schaffen, sondern heitere, und wenigstens mit dieser einen Probe seine Meisterschaft bewiesen: soll dieser frische Quell goldenen Humors für uns verschüttet bleiben?

Es handelt sich nicht darum, ein Nebeneinander aufzuzeigen, etwa nur die beruhigende Gewißheit zu gewinnen, Wolf habe nicht nur kranke, sondern auch gesunde Musik geschrieben. Die Einheitlichkeit seines Schaffens gilt es zu erkennen. Er ist kein anderer, ob er nun jubelt und scherzt oder klagt und verzweifelt, ob er seelische Abgründe enthüllt oder auf lichte Höhen führt. Er ist immer derselbe. Die poetische Idee will er austönen, den Ausdruck auspressen bis zum letzten Blutstropfen. Er hat sein Ideal sehr ehrlich, aber irreführend bezeichnet. Der Dichter soll in seinem Lied zu voller Geltung kommen. Er meint den Wortdichter; deshalb hat er den ersten Band mit Mörikes Bildnis schmücken lassen, nicht mit seinem eigenen. Und er glaubt nichts anderes zu tun, als das Wortgedicht in seinen Tönen so getreu wie nur möglich wiederzugeben. Solcher Bescheidenheit ist nur deutscher Idealismus fähig. Weil er ergriffen war von der poetischen Idee bis zum Selbstvergessen, erschien ihm seine Musik als der selbstverständliche Widerhall. Wenn uns ein Lied unmittelbar überzeugt, pflegen wir ja zu sagen, so und nicht anders könne der Text komponiert werden. Das ist ein ganz gewaltiger Irrtum.

Auch Wolf war ihm verfallen. Seine Lieder sind nichts weniger als Wiedergabe der Dichtungen schlechthin. Es sind seine ganz persönlichen Empfindungen, die er austönt. Er sagt uns nicht, wie das Gedicht ist, sondern wie es sich ihm darstellt und in ihm lebt. Beides kann zusammentreffen; das geschieht aber selten. Wie bei Mozart und Schubert, wie bei jedem Meister, so auch hier: der Musiker, der Tondichter ist selbstherrlich. Er kann den

Dichter gar nicht „objektiv" fassen, zumal wenn er selbst so feurig und selbständig fühlt; er muß sein Eigenes geben. Das ist ja gerade das Wunderbare, wie Poesie und Musik sich vereinigen, ohne daß die eine oder die andere sich selbst aufgibt. Grundsätzlich tut also Wolf nichts anderes als jeder berufene Liederkomponist. Er „erschöpft" den Dichter nur durch die Intensität seines musikalischen Ausdrucks. Der ist in seinem Wesen begründet; und es fragt sich in jedem einzelnen Fall, ob er darin für unser Gefühl nicht zu weit geht. Aber durchaus ehrliche Kunst ist es: er glaubt es dem Dichter schuldig zu sein. Und daraus erklärt sich die Wahl seiner Ausdrucksmittel.

Nicht um des Effektes willen, sondern aus innerster Überzeugung trägt er so stark auf, daß es uns manchmal übertrieben vorkommt. Über Einzelheiten ist hier nicht zu rechten, nur der Hauptpunkt sei klargestellt. Von Formlosigkeit dürfen wir nicht reden. Wenn auch einfache Strophenlieder selten sind, strophische Gliederung ist überall nachzuweisen, vom glücklich getroffenen Volkston bis an die Grenze der Szene. Von seiner Harmonisierung hat Wolf selbst behauptet, er traue sich auch die gewagtesten Akkordfolgen theoretisch zu begründen. Jedenfalls verlieren wir das Gefühl für die Tonart nicht als Boden unter den Füßen. Es sind wohlgefügte, gutgebaute und vortrefflich gesteigerte Stücke, weit entfernt vom Chaos. Das ist der unwiderlegliche Beweis künstlerischer Gesundheit.

Ekstase ist kein Rausch, sondern Höchstspannung des Ausdrucksvermögens. Lieder sind es, nicht Klaviernummern mit notdürftig hinzugefügter Singstimme. Wenn der Meister sie ausdrücklich „für eine Singstimme und (nicht mit) Klavier" bezeichnet, so bedeutet das Ebenbürtigkeit, nicht Unterordnung. Neu ist nicht sowohl der Grundsatz, als seine nicht zu übersehende Hervorhebung. Bloße „Begleitung" haben wir ja schon bei Schubert nicht mehr gefunden. Insofern darf man sagen, daß Wolf mit der Vermählung von Poesie und Musik ebenso Ernst gemacht im Lied hat wie Richard Wagner im Drama. Der heilige Ernst seines Schaffens ist künstlerische und sittliche Macht; gern nehmen wir alles in den Kauf, was wir gemildert wünschen möchten. „Weniger wäre mehr gewesen" sagen wir auch sonst wohl oft; hier aber ist einer, der nicht anders konnte. Lassen wir ihn gelten als eine Ausnahme; versuche keiner es ihm gleichzutun. Auch er bedeutet einen Gipfel, den man nicht ungestraft verbreitert.

* * *

Der große Symphoniker der Epoche Richard Wagner ist Anton Bruckner, geboren am 4. September 1824 zu Ansfelden in Oberösterreich, gestorben am 11. Oktober 1896 in Wien. Ist es nicht ein seltsamer Widerspruch: der „geistvolle" Hugo Wolf beschränkt sein Schaffen beinahe ausschließlich auf das Lied, und der „Riese mit dem Kinderherzen" schreibt große Kirchenmusik und neun Symphonien, von denen er die letzte „dem lieben Gott" gewidmet haben soll! Selbst wenn das nur fromme Überlieferung ist, bleibt es doch für sein ganzes Wesen bezeichnend. So war er! Ist das denkbar am Ausgang des 19. Jahrhunderts, während das berüchtigte „fin de siècle" herrschte mit seiner unausstehlichen Blasiertheit? Jawohl ist es denkbar, jawohl ist es möglich. Denn er war nicht angekränkelt von der „Moderne". Dazu war er schon gar nicht „gebildet" genug. Schlicht und demütig, weltfremd und ungewandt, an der Grenze unfreiwilliger Komik, ein Dorfkind, das nie zum Stadtherrn wurde, trug er im Herzen das heilige Feuer des Glaubens und Vertrauens zu Gott und den Menschen. Es war ja rührend, ihn unter uns wandeln zu sehen; manche Szene ist im Bilde festgehalten worden. Aber es ist unsagbar wundervoll, daß sein Genius keusch und kindlich bewahrt blieb vor allem Unheil, das von außen droht, und nur singen durfte von seiner schönen, unentweihten Welt. Der Optimist muß sich daran erlaben; wer den Mut sinken lassen will, mag ihn hier neu beleben. Das ist deutsch! und stirbt nicht und ersteht immer neu, und lebt und schafft und weiß gar nichts von der eigenen Herrlichkeit. Bruckner hören, das heißt aus nationalem Jungbrunnen trinken, so reich und so köstlich, daß die Feder sich sträubt, zu einer „kritischen Besprechung" anzusetzen.

Und doch ist sie ihm überreich gewidmet worden. Was hat man nicht alles zu tadeln und zu bemängeln gefunden! Seine Formlosigkeit vor allem; oder seine Maßlosigkeit, „wenn das hübscher lautet"; besonders in den Ecksätzen. Geschlossener sind die Scherzi. Die langsamen Sätze aber tönen so unsagbar ergreifenden Sang, daß alle Bedenken schwinden. Ich meine, die könnten sich überhaupt nicht halten. Alles sei zugegeben, obwohl bei näherer Vertrautheit der Aufbau im einzelnen viel klarer und regelmäßiger erscheint als bei flüchtiger Kenntnisnahme. Wer an dem „Wie" hängen bleibt, wer sich auf die „Form" versteift, wird unbefriedigt sein. Wer aber das „Was" auf sich wirken läßt, der wird so überreich entschädigt, daß er alles andere gar nicht mehr beachtet. Wir haben hier den ganz seltenen Fall einer Tonsprache, deren Aus-

drucksgehalt allein genügt, um uns zu beglücken. Jede Melodie, jedes Thema ist so unwiderstehlich wahr und warm, daß wir uns gar nicht satt hören können. Das ist einmal einer, dem wir jedes Wort glauben, obwohl er mit gepanzertem Rüstzeug auftritt. Denn er beherrscht das Orchester Richard Wagners; rein klanglich schon erreicht er überwältigende Größe. Seine dritte Symphonie in d-moll hat er dem verehrten Meister „in tiefster Ehrfurcht" gewidmet. Er galt ja auch als Wagnerianer und ist darum von Hanslick und den Brahmsianern heftig bekämpft, von dem jungen Hugo Wolf ebenso begeistert gepriesen worden. Manchmal glauben wir direkt Wagnersche Klänge zu vernehmen in buchstäblicher Entlehnung.

Doch ist das mehr nur äußerlich technisch zu verstehen. Der Ausdrucksgehalt ist ein ganz anderer. Bruckner ist durchaus naiv; alle Urkraft der Natürlichkeit tönt aus seiner Empfindung und Erfindung uns zu, so unbedingt überzeugend, daß wir nach nichts weiter mehr fragen. Darin ist er einzig: sein kindliches Gemüt spielt auf dem Riesenins trument des modernen Orchesters die gläubigen Herzensweisen, die uns ein Paradies von Unschuld erschließen und doch alle Gewalt im Himmel und auf Erden sich untertan machen. Das wäre ein Rätsel, wenn wir nicht an Wunder glauben dürften. Nur eine Erklärung ist dafür möglich: die vorbildliche Gewissenhaftigkeit und die unbedingte Wahrheitsliebe, die den Schöpfer dieser Werke beseelte. Kein Funke von Selbstbewußtsein, kein Tropfen von Eitelkeit, nur Hingebung, nur Treue. Über diese Idealität dürfen wir das Bibelwort setzen: „Den Aufrichtigen läßt es Gott gelingen."

Und wo sind nun seine Messen, sein Te Deum, seine Symphonien? Doch wohl in jedem Kirchenkonzert zu hören, in der heiligen Neunzahl neben Beethoven „obligat"? O nein; das ist nur frommer Wunsch, der sich nie erfüllen will. Ganz andere Anziehungskraft wirkt in unseren Konzertsälen. Alles Mögliche und Unmögliche muß da gebracht werden. Aber Bruckner? hie und da einmal eine Symphonie; warum auch nicht? Er soll zu Wort kommen, gewiß, wenn es gerade ein glücklicher Zufall so fügt oder ein fähiger Dirigent wie Ferdinand Loewe sich für ihn einsetzt. Alle neun Symphonien, ständig auf dem Plan, der Zuhörerschaft vollständig vertraut, das ist zu viel verlangt. Es ist ein Jammer und eine Schmach: wieder und wieder deutsches Edelgut verschüttet und mißachtet. So sündhafter Leichtsinn wird nicht ungestraft bleiben. Es kann zu spät werden für den

Meister und sein Werk, dann ist es uns verloren. Und so setzen wir freventlich aufs Spiel, was wir hüten und hegen sollten als nationales Kleinod. Sind wir wirklich so reich oder zu verblendet, um sorgsam zu wahren, was unser ist? Was ist schlimmer, vergeuden oder verkennen? Doppelte Anklage erhebt gegen uns, wer uns sein Bestes gab, ohne daß wir es ergreifen; möge die Stunde nicht fern sein, da auch dieser echtesten Kunst alle Ohren und Herzen sich willig und dankbar erschließen.

* * *

Schier unübersehbar ist die Menge der Komponisten, die mit Werken aller Art die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts erfüllen. Gegenüber der ersten ist ein Fortschritt unverkennbar. Bei vielseitiger Begabung, redlichem Streben, tüchtigem Können hat sich die Durchschnittsleistung gehoben; eine Veredelung der Musik macht sich geltend. Schumann hat nicht umsonst die Poesie wieder zu Ehren gebracht, Wagner nicht umsonst eine neue Welt erschlossen. Von zwei Seiten droht Gefahr. Es will von einem Extrem ins andere gehen: vor lauter Poesie werden die Grenzen der Musik überschritten. Tonmalerei und Programm führen zu bedenklichen Verwechslungen. Die Ästhetik ist nicht genügend gefestigt, um einen starken Damm dagegen aufzurichten. Es wird experimentiert. Das wohlberechtigte Verlangen, Neues zu bringen, wurzelt nicht immer in künstlerischer Notwendigkeit: „Man merkt die Absicht, und man ist verstimmt". Eine gewisse Originalitätsucht greift um sich, eine verfeinerte, aber deshalb nicht minder verhängnisvolle Effekthascherei.

Damit eng zusammen hängt bedauerliche Verkennung der eigenen Kraft, eine gewaltsame Überspannung der Talente. Wagners heroisches Drama verleitet zu dem Wahn, alles müsse tief, bedeutend, tragisch klingen. Viel liebenswürdige Begabung forciert sich, statt sich zu bescheiden. Das sind alles Merkmale einer Epigonenzeit. Bis dem einen Großen der andere folgt, mühen sich die Kleineren, es ihm gleichzutun. Am deutlichsten tritt das natürlich auf dem Gebiet der Oper in die Erscheinung; aber auch im Lied und in der Instrumentalmusik ist es deutlich zu verfolgen. Wenig Sicherheit ist gewonnen; darum kann auch der romanische Naturalismus, der verismo, seine Verheerungen anrichten, die bei gefestigtem Stilgefühl undenkbar wären und sofort ruhige Ablehnung erfahren müßten. Wir kommen

aus den Kinderkrankheiten nicht heraus. Und was das Schlimmste ist: vieles wiederholt sich, was wir überwunden glauben durften, nur mit Steigerung ins Raffinierte. Auch die Trivialität ist nicht mehr naiv, sondern mit allerlei Mäntelchen behängt, mit Mätzchen aufgeputzt, die sie verdecken sollen und doch nicht tilgen können. Die Technik will über den Mangel an Ausdruck weghelfen, den sie bei aller Häufung der Mittel doch nie ersetzen kann. Es sind Übergänge, vielleicht schon zum großen Teil wieder überholte Zwischenstufen der Entwicklung.

So kommt es, daß kein Meister sich zu allgemeiner Bedeutung erhebt; es fehlt an führenden Geistern unter der großen Schar. Viele sind nur das, was man eine Lokalgröße zu nennen pflegt, über ihren engeren oder engsten Heimatkreis hinaus kaum bekannt. Und darum ist es auch so schwer, ihnen allen gerecht zu werden. Wieder müssen wir sagen: wer Zeit und Lust hat, gründlich Umschau zu halten, der findet sehr viel Schönes und Gutes. Das stark gesteigerte Musikbedürfnis wird reichlich gesättigt. Nur wird immer noch recht wahllos zugegriffen, nach dem Wertloseren so gut wie nach dem Wertvolleren. Dabei ist auch eine berechtigte Reaktion nicht zu übersehen. Mit schwerer Kost allein ist nun einmal der musikalische Magen nicht zu sättigen; er braucht unbedingt auch leichtverdauliche Speise. Und an solcher herrscht nach wie vor bedenklicher Mangel. Erscheinungen wie die poetische Märchenoper „Hänsel und Gretel" von Engelbert Humperdinck (1893) oder auch das harmlose „Goldene Kreuz" von Ignaz Brüll (1846—1907) wurden mit Jubel begrüßt, blieben aber vereinzelt. Dafür nimmt die Operette eine Stellung ein, die sich nur daraus erklären läßt, daß Unterhaltungsmusik um jeden Preis gesucht wird, wenn nicht gute, dann eben schlechte. Was hilft's, daß man den geschmacklosen Blödsinn in schärfsten Worten geißelt, zumal die widerliche Verquickung von Frivolität und Sentimentalität brandmarkt?

Das Publikum kehrt sich nicht daran; es verlangt sein gutes Recht. Und wie es Lieder singt, die unseres Volkes nicht würdig sind, weil sie sein Empfinden verzerren, statt es zu verklären, so füllt es die Theater, auch wenn ihm Steine statt Brot gereicht werden. Immer die alte Erfahrung: das Surrogat triumphiert, sobald nichts Echtes zu haben ist. Man kann es der Hörerschaft nicht verübeln und verbieten; nicht negativ ist dem Übel zu steuern, nur positiv durch einwandfreie Leistungen. Die Spekulation auf

den vielgeschmähten „schlechten Geschmack" ist freilich bequemer und vor allem auch einträglicher; die Verantwortung aber ist um so größer.

Wir haben einen Meister der leichtgeschürzten Muse in Johann Strauß (dem Sohn), geboren zu Wien am 25. Oktober 1825, gestorben ebenda am 3. Juni 1899. Seine Operetten, nicht nur die weltberühmte „Fledermaus" (1874) allein, sind Kunstwerke voll Anmut und Fröhlichkeit. Er hat die Tanzmusik geadelt; bekanntlich nannte ihn Richard Wagner den musikalischsten unter allen seinen Zeitgenossen. Der „Walzerkönig" ist nicht nur unerschöpflich in Melodie, reich in Modulation, unvergleichlich im Rhythmus; seine Tänze sind voll Ausdruck, der allerdings in der entzückenden Instrumentation erst zu richtiger Geltung gelangen kann. Der bekannte Kulturhistoriker Heinrich Wilhelm Riehl hat schon bei Weber von „verliebter" Tanzmusik gesprochen, die nicht „rein lustig bleiben kann". Bei Johann Strauß schwingt der Gemütston durch alle Saiten, die er rührt. Er bewahrt ihn vor versteckter Lüsternheit wie vor der eigentümlich müden Sinnlichkeit der „dekadenten" und „languissanten" Neueren.

Seine Heiterkeit ruht auf ernsterem Grunde, als wir vielleicht ahnen. Es ist gesunde Volksmusik aus bester Wiener Zeit, von bestrickendem Liebreiz, von hinreißender Lebendigkeit, aber auch leise von einem Hauch der Schwermut überschattet, die wir „Romantiker" nun einmal nicht aus unserem Wesen tilgen können. Da haben wir das, was wir brauchen, echt und wahr; soll es uns wirklich schon als veraltet gelten? Soll es dem Frohsinn gehen wie der Tragik, daß das Gefühl und der Stil dafür verloren werden? Mit Absicht nenne ich Johann Strauß und Richard Wagner in einem Atem. Beide bedeuten einen Höhepunkt, beide einen Abschluß. Die Gegensätze sind „komplementär": sie ergänzen sich; von einem Pol zum anderen führt eine gerade Linie. Scherz und Ernst, Drama und Operette müssen von demselben Geist getragen sein, wenn sie ihre Sendung erfüllen wollen. Unser Empfinden steigt in alle Tiefen und beherrscht alle Höhen; unsere Musik tönt unsere Seele in allen Schwingungen. Nur vor der Lüge müssen wir uns hüten; den Optimismus müssen wir wahren. Ist unser Ernst nicht erheuchelt, so brauchen wir uns auch der Heiterkeit nicht zu schämen; wer das Herz auf dem rechten Fleck hat, der darf sich seines Lebens freuen.

Rückblick und Ausblick.

Wir haben die Entwicklung der deutschen Musik in ihren wesentlichen Hauptzügen verfolgt und nach dem Geist geforscht, der sie beseelt. Nun wollen wir versuchen, uns Rechenschaft zu geben von dem, was es zu hören und zu lernen gab. Einen Spiegel des Deutschtums haben wir vor uns, in dem wir Stärke und Schwäche, Aufstieg und Niedergang, Sieg und Niederlage in wechselvollem Kampf erschauen. Nichts blieb unbelohnt, nichts unbestraft; immer war Ursache und Wirkung deutlich zu erkennen. Eines ist uns wohl klar zum Bewußtsein gekommen: es darf uns nicht gleichgültig sein, wie unsere Musik sich uns darstellt. Zeiten, von denen wir hoffen, daß sie nie wiederkehren, treiben uns die Schamröte ins Gesicht; Meister, auf die wir stolz sind, mahnen uns zu dankbarer Gewissenhaftigkeit. Nicht ohne Bangen fragen wir: wie steht es heute?

Unsere deutsche Musik hat die Vorherrschaft errungen; wird sie dauernd sie behaupten? Noch führt sie; daran ist nicht zu zweifeln, auch in der neuen Epoche, die mit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert angebrochen ist. Ob aber aus eigener Kraft und mit innerer Überlegenheit? das wagen wir nicht ohne weiteres zu behaupten. Die fremde Übermacht ist gebrochen; wird sie nie wieder drohen? Italiener und Franzosen haben keinen neuen Aufschwung genommen; auch für sie hat das 19. Jahrhundert einen vorläufigen Abschluß gebracht. Sollte aber jemals wieder von ihnen eine Bewegung ausgehen wie vor dreihundert Jahren von der italienischen Oper, wer bürgt uns dafür, daß unsere Widerstandskraft größer wäre, als sie es damals war? Gewiß, wir stehen auf eigenen Füßen; kein Gebiet brauchen wir erst zu erobern. Wenn wir uns nur keines wieder entreißen lassen, wenn nur die Gefahr der Ausländerei beseitigt ist, dann brauchen wir einen Wettstreit nicht zu fürchten.

Auf die fremde Schwäche bauen wäre Torheit. Wir sollten doch wirklich glauben, ein Gebäude, wie es die Meister unserer Tonkunst aufgerichtet haben, könne niemals wanken und jedem Ansturm standhalten. Früher waren die Waffen ungleich; und doch haben wir den Sieg gewonnen. Jetzt sind sie uns bereitet und geschärft; wir brauchen sie nur blank und schneidig zu halten. Der deutsche Geist ist aus langem Schlaf erwacht, aus drückenden

Banden befreit, seiner Größe sich bewußt geworden; er kann doch nie wieder in die alte Ohnmacht zurücksinken, er muß doch immer herrlicher sich entfalten! Unsere Musik muß doch deutsch bleiben!

Über die Gegenwart kann man nicht urteilen; alles ist im Fluß, und niemand vermag zu sagen, wohin er treibt. Ich nenne grundsätzlich keinen Lebenden; ich versuche nur Eindrücke anzudeuten, die sich aufdrängen. Nach dem Abschluß, den die Epoche Richard Wagner gebracht hat, ist ganz naturgemäß eine Zeit der Gärung gefolgt. Neue Kräfte regen sich; neue Ziele winken; neue Wege tun sich auf. Ungestümes Drängen und Treiben bezeugt von allen Seiten wenigstens ungebrochene Schaffensfreudigkeit, wenngleich nicht immer selbständige Eigenart. Es ist gar nicht zu verwundern, daß viele kleinere Talente einem größeren folgen, in dem sie den Genius der Zukunft wittern. Die Erfahrung lehrt, daß er selten richtig gefaßt wird; oft schreitet er unerkannt mitten durch alle Bewegung und Erregung, bis seine überragende Größe sich offenbart. Darum soll man nicht prophezeien; es ist zu unwahrscheinlich, daß man es errät. Eines wollen wir beherzigen: mit dem Ästhetizismus ist es nicht getan, jetzt so wenig wie jemals sonst. Nicht darum handelt es sich im letzten Grunde, wie unsere Musik zu neuer Wirkung gehoben werden kann. Man versucht alles mögliche, um nach Steigerung aller Ausdrucksmittel auch neuen Ausdrucksgehalt zu gewinnen. Ob man dazu gelangen wird, Viertelstöne einzuführen, braucht uns hier nicht zu kümmern. Denkbar wäre es ohne Zweifel, nachdem die Chromatik die Diatonik beinahe ganz verdrängt hat und nun ihrerseits neuen Gegensatzes bedarf.

Ob man die Harmonielehre auf neue Grundlage stellt und die schon kaum mehr festgehaltene Tonart ganz aufgibt, das müssen wir ebenso abwarten; die Entwicklungsmöglichkeiten sind nicht vorauszusehen. Aber unbestreitbar bleibt es, daß die Technik als solche den Fortschritt nicht in der Hand hält. Und das darf der unparteiische Beobachter wohl sagen: die Technik überwuchert heute auf musikalischem Gebiet wie auf so manchem anderen. Hier aber ist es verhängnisvoll gewesen zu allen Zeiten, von der Technik allein das Heil zu erwarten. Es ist und bleibt ein Trugschluß, wenn man meint, sie könne den Ausdruck, die Idee hervorzaubern. Gerade umgekehrt: sie muß davon abhängig sein. Herrscht die Technik, so kümmert die Idee; herrscht die Idee, so blüht die Technik. Man sagt, großartige technische Errungenschaften bereiten den Boden zu neuem Ausdrucksvermögen; wir haben uns aber davon überzeugt,

daß vielmehr die neue Idee zu technischer Bereicherung leitet. Nicht technisch, sondern geistig hat die deutsche Musik sich emporgerungen zu stolzer Höhe; das wird niemals anders werden. Darum wird auch von alledem, was heute gärt und treibt, nur das bleiben, was der Idee dient, und das vergehen, was sich als Selbstzweck gebärdet.

Aber das ist noch nicht alles. Wir sehen die artistische Richtung heute wie allezeit nach dem Ausland schielen. Man spricht musikalisch von „Impressionismus", von „Pointillismus", vielleicht auch schon von „Kubismus", ganz so wie in der Malerei. Schon die fremden Namen deuten auf fremde Einflüsse, besonders auf französische. Die ganze „Moderne" ist ja sehr wesentlich von dort aus angeregt worden. Und es soll die Befruchtung mit neuen Gedanken durchaus nicht geleugnet werden. Zu einer Bereicherung aber kann eine solche doch nur dann führen, wenn wir sie ergreifen und selbständig verwerten. Wir haben ja gesehen, was unsere großen Meister für Wunder vollbracht haben, indem sie sich das Fremde wirklich zu eigen machten. Mit der spekulativen Nachahmung einer Manier wird je und je nur Unfähigkeit bewiesen zum schöpferischen Gestalten. Also nicht darauf kommt es an, woher wir neue Anregung beziehen; wir können auch die chinesische Tonleiter zu Nutz und Frommen unserer Musik verwenden. Sondern die Fähigkeit, uns selbst weiterzuentwickeln, die allein entscheidet. Und da lassen sich, wenn auch vereinzelt, sehr trübe Stimmen vernehmen. Da heißt es, unsere Musik habe sich erschöpft, ihre Ausdrucksmittel seien verbraucht; Neues lasse sich nicht mehr erzeugen. Und da rät man denn zu einer Anleihe, wenn nicht bei Kulturnationen, dann bei Naturvölkern. Ist das nicht bewußte Bankerotterklärung? ist das nicht ein unumwundenes Eingeständnis, daß wir aus uns selbst nichts mehr herauszuholen vermögen? So kann doch nur einer denken, der unsere deutsche Musik in ihrem wahren Wesen gar nicht kennt.

So kann nur sprechen, wer deutschen Geist in unserer Musik nicht ahnt. Dieser Geist, der als allumfassend gepriesen wurde, soll jetzt darauf angewiesen sein, in der Fremde um das tägliche Brot zu betteln? Der stark genug war, von Italienern und Franzosen nicht zu borgen, sondern zu erben und ihre Erfindungen höchster Gestaltung zuzuführen, der soll jetzt in der weiten Welt auf die Suche gehen, weil niemand ihm mehr Stoff liefert? Da sehen wir doch klar, daß es sich nur um neue Reizmittel handelt;

und dagegen legen wir Verwahrung ein. Wir Alten glauben noch an deutsche Jugend! Mag der Philister den Kopf schütteln; mag ihm angst und bange werden vor der „Moderne", in der er sich nicht mehr auskennt. Und mag der ehrliche Kunstfreund bekennen, daß es ihm nicht mehr möglich ist, zu folgen. Ja, mag der erfahrene Kenner für seine Person ablehnen, was ihm verfehlt erscheint. Aber entmutigen wollen wir uns nicht lassen. Wenn wir uns selbst aufgeben, dann sind wir verloren. Die Zeit wird richten.

Bleiben wird, was deutsch ist, auch wenn es Irrtum oder sogar Karikatur war. Was undeutsch ist, das wird vergehen, und wenn es technisch noch so virtuos gemacht ist. Deutscher Geist wird deutsche Musik auch im 20. Jahrhundert beleben und führen; wir vertrauen darauf, daß seine Siegeskraft nicht erlischt. Aber bedroht sehen wir ihn aufs neue; wer bürgt uns für die Abwehr? wem laden wir die Verantwortung auf für unsere musikalische Zukunft?

In erster Linie natürlich den Schaffenden. Von ihnen erwarten wir, daß sie das nationale Panier künstlerisch hochhalten. Wir sind verwöhnt. Unsere Meister haben uns die deutsche Musik geschenkt ohne unsere Mitwirkung, ja gegen unsere Lässigkeit und Trägheit. Unser Unverstand hat ihnen übel gelohnt; sie haben uns mit Zwangserziehung leiten müssen zu unserem Besten. Soll das so fortgehen? Wollen wir auch weiterhin alles bejubeln, was wir hören, gleichviel ob es deutschen Geist kündet oder fremden? Es könnte geschehen, daß nicht für die Zukunft geschaffen würde, sondern für die Gegenwart, mit der begreiflichen Begründung: „Ihr wollt es ja selbst nicht anders haben." Und ob wir das entrüstet als unkünstlerisch und undeutsch zurückweisen, es tilgt doch nicht unsere Schuld. Soll der Meister nicht endlich einmal getragen sein von seinem Volk? soll er nicht aus der allgemeinen Zustimmung die Zuversicht schöpfen dürfen, daß er auf dem rechten Wege sei? wollen wir nicht anfangen, den Lebenden zu vergelten, was von ihren Vorgängern an uns getan worden ist? Wir könnten ihnen helfen, deutsch bleiben, wenn wir selbst es wären. Vor manchem Irrweg könnten wir sie bewahren, wenn ein unbestechlich sicheres Gefühl uns leitete, abzulehnen, was undeutsch ist. Unser kritikloser Beifall ist gefährlich. Den Großen kann er freilich nicht beirren; aber dem Schwankenden muß er schaden. Wir wären mitberufen, deutsche Kunst zu hüten, wenn wir nicht nur empfangen wollten, sondern auch geben; das wäre eine ideale Wechselwirkung zwischen Schaffenden und Genießenden.

In zweiter Reihe stehen die Leitenden der öffentlichen Musikpflege in Konzert und Theater. Unerschöpflicher Reichtum ist in ihre Hand gelegt; sie sind die berufenen Hüter und Mehrer dessen, was unsere Meister geschaffen haben. Denn sie haben es uns darzureichen, soweit wir nicht selbst daheim es uns zu eigen erwerben können. Da tönt nun immer wieder laute Klage, daß sie ihre hohe Ehrenpflicht nicht treu erfüllen, das Wertlose vor dem Wertvollen, das Alte vor dem Neuen, das Fremde vor dem Eigenen bevorzugen. Willkür und Laune scheinen zu herrschen; und die Geldfrage ist die wichtigste geworden. Leider kann ja auch kein Betrieb nach idealen Grundsätzen allein geleitet werden; sie mit ersprießlicher Wirtschaft zu verbinden ist sehr schwer. Darum bleibt es meist bei einem leidlichen oder auch unleidlichen Kompromiß.

Gegenklage wird erhoben wider das Publikum und seinen fatalen Geschmack, auf den Rücksicht zu nehmen die Umstände gebieten. Die Zuhörerschaft läßt sich zwar bilden und erziehen; große Geister haben das immer verstanden. Aber es wäre doch sehr wünschenswert, auch jeder Ausrede die Spitze abzubrechen. Es ist nicht in unser Belieben gestellt, es ist nicht „Geschmacksache", ob echte deutsche Kunst gedeihen soll oder nicht. Der Besuch der einen Aufführung kann Pflicht sein, der einer anderen Sünde. Das mag manchem übertrieben klingen; aber die Zeiten sind zu ernst zur Gedankenlosigkeit und zum Egoismus. Statt auf andere zu räsonnieren, sollten wir selbst das unsere dazu tun, damit es besser werde. Ersprießliches Zusammenwirken zwischen Leitenden und Hörenden wäre sehr wohl möglich und müßte dem guten Willen zum Sieg verhelfen.

Und nun die Schar der ausübenden Musiker, der einzelnen Sänger und Instrumentalisten, der Chöre und Orchestermassen, und der Dirigenten an ihrer Spitze — das sind sie, die uns die Musik lebendig werden lassen; das sind die „Nachschaffenden", die uns die Werke der „Schaffenden" vermitteln, soweit diese nicht selbst dazu imstande sind oder wir mit bescheidenen Kräften es tun können. Eine wundervolle Aufgabe, ein herrlicher Beruf. Wenn nur auch jeder, der ihn ergreift, davon durchdrungen wäre, wieviel Begabung und Fleiß, Ausdauer und Beharrlichkeit, Charakter und sittliche Willenskraft erforderlich sind, um die kühnen Hoffnungen nicht zuschanden werden zu lassen, die hochgespannten Erwartungen nicht in schmähliche Enttäuschungen zu wandeln, die Begeisterung nicht in Verzweiflung zu begraben. Möge jeder, der Musiker werden

will, in ernster Selbstprüfung sich läutern, daß er vor dem Ideal seiner Kunst bestehe; möge er auf den nicht immer willkommenen Rat guter Freunde und treuer Lehrer achten, dann wird ihm die böse Kritik später nicht mehr so viel zu schaffen machen. Einem hohen Vorbild nacheifern und doch sich selbst bescheiden, das kann nur der Auserwählte; ihm ist es dann beschert, in aller Treue gegen unsere Meister die eigene Originalität in Auffassung und Wiedergabe zu bekunden. Denn weiter Spielraum ist der persönlichen Gestaltung vergönnt; nur darf die Freiheit nicht zur Willkür werden, der Stil nicht in Manier entgleisen. Schumann stellt die goldene Lehre auf: „Such es nie in der Fertigkeit, in der sogenannten Bravour. Suche mit einer Komposition den Eindruck hervorzubringen, den der Komponist im Sinne hatte; mehr soll man nicht; was darüber ist, ist Zerrbild." Wieder das Ideal der Sachlichkeit; wieder die Technik im Dienst der Idee.

Der Unkundige ahnt gar nicht, wie streng diese Forderung ist und was sie alles einschließt. Es ist viel leichter, „genial" zu „interpretieren", als schlicht und wahr zu musizieren. Gerade der, den das Kunstwerk innerlich kalt läßt, der ihm im Herzen fern und fremd bleibt, vermag es vielleicht „brillant" wiederzugeben und so vorzutragen, daß mancher ihn darum bewundert, was er „daraus macht". Ein Zerrbild! das ist das rechte Wort. Wir hören Verzerrungen bis zur Unkenntlichkeit. Warum nehmen wir sie hin? warum erheben wir nicht lauten oder stummen Widerspruch durch eilige Flucht aus den entweihten Räumen? Schumann sagt uns: „Du sollst schlechte Kompositionen weder spielen noch, wenn du nicht dazu gezwungen bist, sie anhören." Wer zwingt uns, Karikaturen dessen zu ertragen, was uns lieb und teuer ist?

Unsere Gleichgültigkeit, falsche Bescheidenheit oder ungefestigte Geschmacksbildung, unser mangelndes Hochgefühl für deutsche Musik. Wir sündigen aber nicht nur in Unterlassung, sondern auch in Begehung. Wir erschweren den ausübenden Musikern ihre Pflichterfüllung durch unser törichtes Verhalten, durch den Beifall, den wir ihnen spenden. Der Applaus hat seine eigene lehrreiche Geschichte. Wir verwöhnen unsere Lieblinge; das ist unser gutes Recht, das lassen wir uns nicht nehmen. Daß die Beifallskundgebungen im Verlauf von hundert Jahren Formen angenommen haben, die früher als geschmacklos verlacht worden wären, ist noch nicht das schlimmste. Entscheidend ist und bleibt, wem sie gelten, der Person oder der Sache. Wenn wir über dem

Vermittler des Werkes den Schöpfer vergessen, so ist das lästerlicher Undank gegen diesen und falscher Lohn für jenen. Der wahre heiße Herzensdank der Begeisterung muß beiden ertönen.

Durch unsere unsinnige Übertreibung erziehen wir nicht Künstler, sondern Virtuosen, die um unseren Beifall buhlen, und zwar am heftigsten dann, wenn sie sich den Anschein geben, ihn zu verachten. Die alte Geschichte erscheint in immer neuer Auflage. Es ist Mode geworden, berühmte Dirigenten maßlos zu feiern. Schon Schumann warnte vor den „Pultvirtuosen"; was würde er jetzt sagen? Gewiß: dirigieren ist noch viel herrlicher als singen und spielen; eben deshalb ist es aber auch noch viel schwerer und verantwortungsvoller. Ein einzelner Virtuos, der eitel und selbstherrlich spielt, als sei die Musik der Tummelplatz seiner Technik, ist uns widerlich; ein Dirigent, der ein Meisterwerk verballhornt, ist unerträglich. Er reißt alle Ausführenden ins Verderben.

Aber wir jubeln ihm zu, als vollbringe er Wunder der Kunst. So wenig können wir unterscheiden; so äußerlich fassen wir auf; so gar nicht sicher sind wir unserer deutschen Musik. Und die Strafe folgt auf dem Fuß. Wir lassen uns Tag für Tag überschwemmen mit fremdem Gut. Es liegt auch die Wahl der Stücke meistens in der Hand des ausübenden Künstlers, zumal des Dirigenten. Es schmeichelt ihm, Programm und Spielplan „international" zu gestalten. Und wir lohnen es mit frenetischem Beifall und bilden uns noch etwas darauf ein. Kommt aber gar ein fremder Künstler zu uns, so kennt unser Entzücken keine Grenzen. Ein italienischer Tenor kann verlangen, so viel er will; es ist jedesmal ausverkauft. Wir sagen, das sei eben unser großes Interesse für seine Meisterschaft. O nein: es ist nichts als Eitelkeit. „Er" ist eine „Sensation"; da muß „man" dabei sein. Aber „man" muß nicht dabei sein, wo deutsche Kunst ihre Feste feiert; dafür hat „man" kein Geld und keine Zeit. Wenn der Fremde märchenhaftes Honorar einstreicht, was hätte „man" dann dem deutschen Künstler zu zahlen? Aber der muß es billiger tun; denn ihn kann man ja täglich haben. Man sagt achselzuckend: so war es immer; ich frage händeringend: muß es so bleiben? Wann werden wir so musikalisch sein und so deutsch, daß wir derartige Auswüchse beschneiden? Wann werden wir es ehrlich meinen, wie unsere großen und kleinen Meister alle?

Wir sehen wohl: von allen Seiten fällt die Verantwortung auf uns selbst zurück. Wir dürfen uns ihr nicht entziehen; wir müssen ihrer bewußt werden und danach handeln. Schiller

ruft den Künstlern zu: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben; bewahret sie!“ Rufen wir einander zu: „Der deutsche Geist in der deutschen Musik ist in euer Herz und Haus gegeben; bewahret ihn!“ Keiner darf zurückbleiben, keiner darf „kalt die gemeine Sache verlassen“. Wo deutsche Kunst undeutsch gegeben wird, sollen die Reihen der Hörer sich lichten; wo fremder Geist sie zu überwuchern und zu vergiften droht, soll er verjagt und vertilgt werden. Wo deutsche Meister echt und wahr zu uns sprechen, sollen dankbare und begeisterte Hörer in hellen Haufen zusammenströmen. Wer unserem Ideal dient, soll willkommen geheißen sein, auch der schlichte Lehrer, auch der bescheidene Kantor. Vor der Größe wollen wir uns beugen; falscher Schein soll uns nicht blenden, freche Lüge nicht verblüffen. Es war genug des Irrtums und der Demütigung; nun ist es Zeit, den Sieg an unsere Fahnen zu fesseln. Wir wissen und fühlen es, daß deutscher Geist lebt und herrscht in deutscher Musik. So nehmen wir sie ernst, daß wir ohne Lästerung sagen dürfen, sie sei uns heilig. So sei mit Flammenzügen das Bibelwort uns ins Herz geschrieben: „Halte, was du hast, daß niemand deine Krone raube.“

Personen- und Sach-Register.

Die fettgedruckten Ziffern zeigen die Hauptstellen an.

Abt, Franz 240.
Aeschylus 295.
Ästhetizismus 11, 330.
Albert, Heinrich 55.
Alpenlieder 21.
Altitalienische Instrumente 44.
Apel und Laun 197.
Arco, Graf Karl 126.
Arie, Arioso 51, 53, 55, 61 f., 64, 77 ff., 85 f., 95 f., 104, 118, 128 f., 138 f., 146, 164, 174, 180, 184, 194, 201, 206, 216, 219, 222, 232, 235, 249, 254, 278, 282, 284, 289.
Augsburger Tafelkonfekt 62.
Ausländerei 3, 10, 231, 237, 329.

Bach, Christoph Friedrich 82.
Bach, Johann Christian 82.
Bach, Johann Gottfried 82.
Bach, Johann Sebastian 8, 41, 67 ff., 109, 154, 211, 243, 245, 249, 310 f., 314.
Bach, Maria Barbara 69.
Bach, Philipp Emanuel 82.
Bach, Wilhelm Friedemann 82.
Bachgesellschaft, Pariser 72.
Bachvereine 76.
Bänkelsängerei 19, 29, 240 f.
Bärmann, Heinrich 193, 197.
Balfe, William 229.
Ballade 174, 180, 182 ff.
Bayreuth 272 ff., 295, 302.
Beaumarchais, Pierre Augustin 132 f.
Beethoven, Johann van 150 ff.
Beethoven, Ludwig van 6, 8 f., 44 ff., 67, 81 f., 87, 97, 109, 115, 119, 132, 145, 149 ff., 173, 194, 200, 210 f., 213, 224, 236, 244, 247, 255, 259, 268, 273, 276, 310, 313 f., 316, 325.
Bel canto 47, 92, 141, 158, 278.
Bellini, Vincenzo 239.
Berliner Schule 62, 171.
Berlioz, Hektor 45 f., 201, 257, 318.
Bertati, Giovanni 136.
Berufsmusiker 29.
Bibelworte 81, 167, 236, 325, 336.
Biergartenkonzerte 40.
Bordoni, Faustina 91.
Bouillon, Gottfried von 102.
Boucher, Alexander 212.
Braganza, Herzog von 98.
Brahms, Johannes 44, 81, 264, 311 ff.
Brandt, Karoline 187, 192.
Braun von Braunthal, Karl 227.
Bruckner, Anton 324 ff.
Brühl, Graf Karl 197 f.
Brüll, Ignaz 327.
Buddha 302.
Bülow, Hans von 43.
Bulthaupt, Heinrich 199.
Bulwer, Edward 277.
Buxheimer Orgelbuch 41.
Buxtehude, Dietrich 68.
Byron, Lord George 196, 258.

Calsabigi, Raniero di 92.
Cavalieri, Madame 128.
Cervantes, Miguel 196.
Chamisso, Adalbert von 263.
Cherubini, Luigi 153, 162.
Chézy, Wilhelmine von 203.
Chinesische Tonleiter 331.
Chopin, Frédéric 75.
Chorgesang 25, 27, 119.
Chorvereine 119.
Choral, gregorianischer 35 f.
Choral, protestantischer 36, 79, 249, 310 f.
Choralvorspiele 75.
Chrysander, Friedrich 87.
Cornelius, Peter 317 ff.
Curschmann, Karl Friedrich 240.

Deinhardstein, Ludwig 232.
„Deutschland über alles" 16, 26, 120.
Devrient, Eduard 217, 244 f., 247.

Ditters von Dittersdorf, Karl 65.
Divertimenti 142.
Donizetti, Gaetano 227, 239.
Dürer, Albrecht 290.
Dusch, Alexander von 197.

Eichendorff, Josef von 263, 321.
„Ein feste Burg ist unser Gott" 37, 223.
England, Engländer 34 f., 63, 84, 86 ff., 112, 208, 217, 233.
Esterhazy, Fürst 111.
Eugen, Herzog von Württemberg 186.
Eugen, Prinz 15.

Fahrende Spielleute 29.
Feuerbach, Ludwig 302.
Fouqué, Friedrich de la Motte 211.
Franz, Robert 87, 151, 309 ff., 318.
Freiligrath, Ferdinand 15.
Flotow, Friedrich von 236 ff.
Friedrich August I., König von Sachsen 187 ff.
Friedrich Wilhelm II., König von Preußen 131.
Friedrich Wilhelm III., König von Preußen 197.
Fuge 71, 74 f., 118, 249.

Gabrieli, Giovanni 54.
Gazzaniga, Giuseppe 136.
Geibel, Emanuel 246 f., 265.
Geigenspiel 44, 212 f.
Gesang 14.
Gesangskunst, deutsche 20, 37, 49, 64, 168, 281; italienische 47.
Gesangsmeister 47.
Gesangschulen 47.
Gewandhauskonzerte 244.
Gieseke, Johann Georg 143.
Gluck, Christoph, Ritter von 45, 67, 91 ff., 122 f., 130, 147, 197, 204, 223, 249, 265 f., 268, 278.
Goethe, Wolfgang von 25, 72 f., 88, 104, 117, 133, 143 f., 170, 175, 177, 180 f., 191, 196, 210, 231, 245, 247, 256 f., 321.
Gottfried von Straßburg 286, 302.
Gounod, Charles 133, 257.
Gozzi, Graf Carlo 276.
Gralsraub 306.
Graun, Karl Heinrich 91.
Griechische Musik 93, 100, 249, 274.
Grillparzer, Franz 314.
Grimm, Baron Friedrich 122, 124.
Grimm, Gebrüder 296.
Grothe, Wilhelm 219.
Guillard, François 104.
Gumbert, Ferdinand 240.

Händel, Georg Friedrich 8, 67, 81, 83 ff., 92, 105, 109, 112, 154, 243, 245, 249, 262.
Hanslick, Eduard 291, 325.
Hanswurst 59, 63.
Hasler, Leo 37 f.
Hasse, Johann Adolf 91.
Haydn, Josef 16, 67, 82, 109 ff., 159.
Haydn, Michael 186.
Hebbel, Friedrich 259, 296.
Heine, Heinrich 181, 199, 263, 279.
Heldenlieder 29.
Hensel, Fanny 246.
Hiller, Ferdinand 262.
Hiller, Johann Adam 63 ff.
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 211, 233 f.
Hoffmeister, Jakob 228.
Horn, Moriz 256.
Humor 24, 69, 115, 117, 125, 127, 135, 141, 196, 208, 215, 227, 229, 232, 235, 237, 244, 252, 254 f., 289, 293 f., 298, 313, 318, 321.
Humperdinck, Engelbert 327.

Iffland, August Wilhelm 113.
Impressionismus 331.
Improvisation 16, 179.
„Inspruck, ich muß dich lassen" 37.
Instrumentalmusik 7, 14 f., 39, 47, 52, 74, 86, 114, 141, 161 f., 167, 194, 243, 254, 316, 326.
Inventionen 75.
Isaac, Heinrich 37.

Jean Paul 252.
Jeanrenaud, Cécile 246.

Joachim, Josef 44.
Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen 58.
Jordan, Wilhelm 296.
Josef II., deutscher Kaiser 122, 131, 187.
Junker, Karl Ludwig 150.

Kaiserhymne, österreichische 16, 120.
Kalcher, Johann Nepomuk 186.
Kamerad, der gute 25.
Kammermusik 75, 86, 115, 141 f., 159, 172, 193, 213, 248, 255, 316.
Kantaten 76, 116, 118, 187, 194, 247, 249.
Kapellmeistermusik 241 f.
Kapper, Siegfried 228.
Karl der Große 42.
Kassationen 142.
Keiser, Reinhard 59.
Kerner, Justinus 263.
Kind, Friedrich 192, 197, 203, 227.
Kirchenlied, protestantisches 36 ff., 55 f., 79 f., 310.
Kirchenmusik 30, 35, 51 ff., 55, 76 ff., 116, 141, 194, 213, 248, 324 f.
Klavier 41 ff.; -bau 43; -spiel 43 f.
Klein, Anton Freiherr von 131.
Könneritz, Baron Hans 190.
Körner, Theodor 187, 194, 217.
Konzerte 26, 75, 86, 142, 193, 213, 248, 255, 316.
Kotzebue, Alexander von 232.
Kretzschmar, Hermann 257.
Kreutzer, Konradin 226 f.
Kubismus 331.
Kücken, Friedrich Wilhelm 240.
Kuhnau, Johann 68.
Kunstmusik 7, 16 ff., 25 f., 29 ff., 33 ff., 37 ff., 70, 120.

Lachner, Franz 81.
Langer, Ferdinand 195.
Lasso, Orlando 38.
Leitmotiv 146, 201, 206, 214, 219, 233 f., 260, 282, 284, 301.
Lenau, Nikolaus 263.
Leopold II., deutscher Kaiser 146.
Lessing, Gotthold Ephraim 43.
Levi, Hermann 319.
Lied (Kunstlied) 17, 26, 34, 40, 55 f., 61 ff., 79, 116, 146, 170 ff., 194, 201, 213. 232 ff., 239 ff., 248, 254, 309, 315, 318, 320 ff., 326.
Liszt, Cosima 273.
Liszt, Franz 43, 257, 283, 307, 310, 318 f.
Locheimer Liederbuch 34.
Löwe, Ferdinand 325.
Löwe, Johann Jakob 58.
Loewe, Karl 15, 174, 182 ff.
Löwenherz, Richard, König von England 215 ff.
Lortzing, Albert 211, 230 ff., 237, 274.
Ludwig, Herzog von Württemberg 186.
Ludwig I., König von Bayern 108, 190.
Ludwig II., König von Bayern 269, 272 f., 275.
Lully, Jean Baptiste 99, 107.
Luther, Dr. Martin 37 f.

Männergesangvereine 27.
Mahler, Gustav 195.
Mannheimer Symphoniker 114.
Marienlieder 37.
Marschlieder 15.
Marschner, Heinrich 214 ff., 247, 279.
Mascagni, Pietro 238.
Mayrhofer, Johann 176.
Méhul, Henri 188.
„Mein Gmüt ist mir verwirret" 37.
Meistersinger 31 ff.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 80 f., 217, 220, 232, 243 ff., 251, 259, 262, 282, 309 ff., 317.
Metastasio, Pietro 146.
Meyerbeer, Giacomo 220 ff., 279.
Michelangelo 169.
Militärkapellen 40.
Minnesinger 30 ff.
Mörike, Eduard 321 f.
Moore, Thomas 256.
Morlacchi, Francesco 189 f.
Morzin, Graf 111.

Mosenthal, Hermann 228.
Motette 76, 79.
Mottl, Felix 319.
Mozart, Leopold 121 ff., 147, 150, 254.
Mozart, Maria Anna 121.
Mozart, Wolfgang Amadeus 6, 8 f., 45, 57, 59, 61, 64, 67, 78, 81, 83, 87, 95, 106, 108 f., 111, 113 ff., 121 ff., 150, 154, 159, 162 ff., 172 f., 180, 201, 206 f., 210 f., 213, 215, 228 f., 231 ff., 236, 246, 265 f., 269, 274, 309 f., 313, 322.
Müller, Wilhelm 176 f.
Musikantenorganisationen 30.
Musikgeschichte 12 f., 33, 52.
Mysterienspiele 59.

Napoleon I., Kaiser von Frankreich 133.
Nationalsingspiel in Wien 122, 128, 131, 187.
Natursinn 23, 183, 299.
Neue Zeitschrift für Musik 250.
Nibelungenlied 296.
Nicolai, Otto 227 ff.
Niederländer 34 f.
Nietzsche, Friedrich 130, 265, 289, 302.
„Nun ruhen alle Wälder" 37.

„Oden mit Melodien" 62.
„O Haupt voll Blut und Wunden" 37, 88.
Oper, deutsche 57 ff., 84, 107, 122, 128, 131 f., 135, 142, 187 f., 198, 202, 227 ff., 236, 326.
Oper, französische 6, 57, 59 f., 99 ff., 123, 135, 222 ff., 228, 236 ff., 257, 276.
Oper, große 202, 219, 229, 268 f., 278, 280, 289, 294.
Oper, italienische 6, 19, 48, 51 ff., 57, 59 f., 63, 84, 91 ff., 116, 122 f., 126, 132, 141, 146 f., 173, 179, 183, 187 f., 197 f., 202, 212, 221, 227 f., 236, 276, 329.
Oper, leichte 135, 236 ff., 322.
Opera buffa 135, 137.
Opera seria 126, 135, 137, 146.
Operette 63, 65, 140, 327 f.
Oper und Drama 93 ff., 129 f., 203, 212, 265 f., 268, 282, 285, 289, 301.
Opitz, Martin 58.
Oratorium 53 f., 84 f., 116, 249, 256.
Orchester 44 ff.
Orgel 40 f., 75, 86; -bau 40; -spiel 40.
Orient 129, 208, 318.

Paganini, Niccolò 44, 212.
Parademusik 40.
Pasqué, Ernst 195.
Passionen 55, 76, 78 f.
Peri, Jacopo 58.
Perikles 295.
Peter der Große von Rußland 232 f.
Pfitzner, Hans 211, 216.
Piccini, Nicola 107, 123.
Planché, James Robinson 207.
Planer, Minna 271.
Pohl, Richard 262.
Pointillismus 331.
Ponte, Lorenzo da 132 f., 136 f., 140.
Präludien 75.
Privatkapellen 40.
Proch, Heinrich 229, 240.
Purcell, Henry 86.

Quinault, Philippe 102, 108.

Racine, Jean 100.
Raimund, Ferdinand 226.
Rameau, Philippe 99, 107.
Ramler, Karl Wilhelm 62.
Rathgeber, Valentin 62.
Reformation 36, 292.
Regeneration 302.
Reger, Philipp 232.
Reichardt, Johann Friedrich 171.
Religion 23, 37, 75, 165 ff., 302, 317.
Renaissance 39, 51.
Rezitativ 51, 53, 55, 61, 77, 79, 85, 139, 146, 167, 174 f., 201, 206, 216, 219, 229, 254, 259, 261, 278, 282, 284, 289.
Richarz, Dr. Franz 263.
Riedel, Karl 81.
Riehl, Heinrich Wilhelm 328.
Riemann, Hugo 138, 170.
Riese, Friedrich Wilhelm 237.
Rinuccini, Ottavio 58.
Rollet, Bailli du 100.

Rossini, Gioacchino 133, 206, 221, 227, 239.
Rousseau, Jean Jacques 99, 106.
Rückert, Friedrich 263.

Sachs, Hans 32 f.
Sängerfeste 27.
Salon, Salonmusik 26, 125, 238, 246.
Scheffel, Viktor von 111.
Schein, Johann Hermann 55.
Schenk, Johann 65.
Schikaneder, Emanuel 142 ff.
Schiller, Friedrich von 11, 44, 74, 88, 109, 133, 153, 167 ff., 175, 210, 239, 241, 268, 303, 335 f.
Scholze, Johann Siegismund 62.
Schopenhauer, Artur 285, 302.
Schubert, Franz 6, 8, 26, 55, 78, 95, 170 ff., 195, 239, 247 f., 254 f., 291, 310 ff., 322 f.
Schütz, Heinrich 54 f., 58.
Schulz, Peter 171.
Schumann, Robert 6, 8, 44, 81, 119, 173, 192, 195 f., 210, 223 f., 243 f., 247, 250 ff., 289, 309 ff., 320, 326, 334 f.
Schweitzer, Albert 72.
Scott, Walter 215.
Scribe, Eugen 221, 227.
Senfl, Ludwig 38.
Serenaden 142.
Shakespeare, William 138, 229, 248, 276.
„Singende Muse an der Pleiße" 62.
Singspiel 60 ff., 128, 164, 202, 219, 229.
Sonate 75, 115, 142, 159 f., 172 f., 193, 249, 253, 255, 316.
Sophokles 232, 249, 295.
Sperontes 62.
Spielmannslieder 29.
Spohr, Ludwig 190, 201, 212 ff., 220.
Spontini, Gasparo 107, 197 f., 202, 212, 221.
Stabreim 301.
Stadtpfeifer 39.
Stamitz, Johann 114.
Stamitz, Karl 114.
Standfuß (J. C.) 63.
Stephanie der Jüngere 129 f.
Stimmbildung 48.
Strauß, Johann (Sohn) 328.
Streichquartett 115 f., 142, 161.
Strophenlied 180 f., 311, 323.
Strungk, Nikolaus Adam 60.
Süßmayer, Franz Xaver 147.
Suite, deutsche 39 f., 75.
Symphonie 114 f., 118, 142, 156, 159 f., 167 f., 172 f., 193, 213, 247, 255, 316, 325.

Tacitus 31.
Tanzlieder 15, 39.
Tanzmusik 193, 328.
Tasso, Torquato 102.
Taubert, Wilhelm 240.
Teiresias 152.
Tieck, Ludwig 259, 315.
Thomas, Ambroise 133.
Tokkaten 75.
Touche, Guimond de la 104.
Troubadours und Trouvères 31.

Unterhaltungsmusik 30, 39 f., 142, 327.

Varesco, Gianbattista 126.
Verdi, Giuseppe 93, 220, 225, 229.
Vitzthum, Graf Heinrich 190.
Vogler, Georg Josef 186, 221.
Vokalmusik 7, 14 f., 39, 162, 167, 194, 243, 256.
Volksgesang 16, 20, 27, 33, 37, 119.
Volkskonzerte 39.
Volkslied 15 ff., 21 ff., 33, 35 ff., 79, 146, 170 f., 178 f., 238, 254 f., 260, 280, 296, 310 f., 315.
Volksmusik 7, 15 ff., 22, 25, 28 f., 33 ff., 52, 120, 328.
Volkstümliches Lied 16 ff., 21, 40, 118, 146, 179, 195, 248, 254.

Wacht am Rhein 15.
Wagner, Richard 6, 8, 23, 31 f., 45, 57, 60 f., 64, 72 f., 80 f., 88, 95, 101, 103, 105 f., 108, 111, 114, 116, 121, 124, 128 ff., 132, 140 f., 143, 145 ff., 151 f., 161, 163, 165, 173, 176, 185 f., 188,

191, 201 ff., 206 ff., 212 ff., 218 ff., 223 ff., 231 f., 236, 242, 244 f., 248, 254, 257, 259, 261 ff., 265 ff., 309, 312 f., 317 ff., 323 ff., 328, 330.
Wallishauser, Johann Evangelist 186.
Walther, Johann 38.
Walther von der Vogelweide 291.
Waterloo, Schlacht bei 198.
Weber, Aloysia 123, 127.
Weber, Franz Anton 185 ff.
Weber, Karl Maria von 8, 45, 128, 132, 163, 185 ff., 210 ff., 214 f., 220 f., 228, 236, 246, 248, 250, 259, 261, 268 ff., 274, 276, 279, 284, 313, 328.
Weber, Konstanze 127 f.
Wegeler, Dr. Franz 149.
Weigl, Josef 65.
Weiße, Christian Felix 63.
Wesendonk, Mathilde 270, 285.
Widmann, Josef Viktor 317.
Wieck, Friedrich 252 ff.
Wieck, Klara 43, 192, 252 f., 262 f., 311.
Wieland, Christoph Martin 143, 207.
„Wie schön leuchten die Äugelein" 38.
„Wie schön leuchtet der Morgenstern" 37.
Wilhelm I., deutscher Kaiser 274.
Wohlbrück, Heinrich 215.
Wolf, Hugo 320 ff., 325.
Wolff, Pius Alexander 196.
Wolfram von Eschinbach 302.
Wranitzky, Paul 143.
Wülken, Anna Magdalena 69.

Zauberlieder 29.
Zelter, Karl Friedrich 72, 81, 171, 197, 245.
Zumsteeg, Johann Rudolf 171.

BINDING LIST JUL 15 1943

ML
275
P4
1920
Pfordten, Hermann Ludwig,
Freiherr von der
Deutsche Musi
2. dur
l.

286304

ML
275
P4
1920
Pforten, Hermann Ludwig
Freiherr von der
Deutsche Musik
2. durchgesehene Aufl.

KET